
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00575751 3


V
W
1872




VELUT
ARBOR
ÆVO

Eckehard Catholy
Berlin
20. 10. 65

coll. compl.
VIII, 271 S.
X.II.e.

Kritiken

und

dramaturgische Abhandlungen.

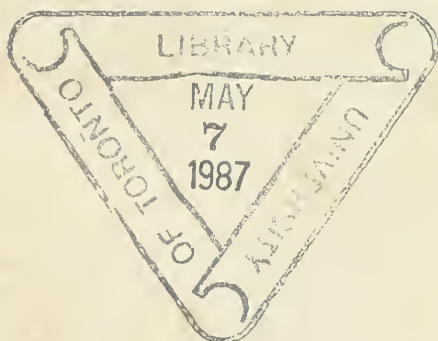
Von

Dr. H. Th. Rötscher.

Leipzig,

Verlag von Wilhelm Engelmann.

1859.



Vorwort.

Dem Wunsche mehrerer Freunde wissenschaftlicher Kritik nachgebend, erscheint hier eine Reihe von Kritiken und dramaturgischen Abhandlungen, welche theils die Bedeutung und den Werth berühmter dramatischer Künstler des In- und Auslandes festzustellen, theils interessante theoretische und praktische dramaturgische Probleme zu lösen versuchen. Diejenigen Arbeiten, welche bereits früher veröffentlicht worden sind, haben in der jetzt erscheinenden Gestalt eine bald mehr, bald minder wesentliche Ueberarbeitung und für manche Gesichtspunkte neue Motivirungen erfahren.

Man wird diesen Arbeiten wenigstens die Gerechtigkeit widerfahren lassen, daß sie auf gründlichen ästhetischen Studien und einem reichen Verkehr mit der Praxis der Kunst beruhen. Wenn die Wissenschaft der Dramaturgie in diesen Arbeiten nicht selten auf andere Resultate gekommen ist, als durch pathetische und phrasenreiche Besprechungen bei

einem großen Theil des Publikums in Umlauf gesetzt worden sind, so haben wir zur Kraft der Wahrheit doch so viel Vertrauen, daß ein tieferes Eingehen in unsere Arbeiten auch das verhärtete Vorurtheil aufzulösen vermögen wird.

Daß die größte der von uns besprochenen Erscheinungen den Ausdruck einer begreifenden Kritik nicht mehr vernehmen kann, ist uns sehr schmerzlich, denn leider hat die „Flamme die sie umhüllende Gaze" bereits verzehrt und uns nur die Erinnerung an diesen Genius zurückgelassen. In der Beurtheilung dieser mächtigen Erscheinung sind wir einer imposanten Zustimmung gewiß, und verzichten willig auf die Anerkennung derjenigen, welche zu Grunde gehen müßten, wenn sie eine fremde Größe bewundern sollten. Mancher Flitterstaat wird in unsern Beurtheilungen verbrannt, und das Virtuosenthum praktisch wie theoretisch gerichtet. Der Zweck dieser Abhandlungen ist erfüllt, sobald dieselben die Kraft wissenschaftlicher Kritik auf einem Gebiete verstärken, auf welchem, leider nur zu oft, eine von aller philosophischen Bildung ferne Besprechung das große Wort führt.

Berlin, im December 1858.

Dr. H. Th. Rötscher.

Inhalt.

Kritiken.

Dramaturgische Abhandlungen.

Kritiken.

I. Mademoiselle Rachel in Berlin.

1. Die allgemeinen Gesichtspunkte und der Eindruck der künstlerischen Persönlichkeit.

Ein längst gehegter Wunsch der Freunde der dramatischen Kunst ist erfüllt. Mlle. Rachel spielt in Berlin und begann den Cyclus ihrer Gastvorstellungen am 1. mit der Rolle der Camilla in Corneille's Horaziern. Der Weltruhm der Künstlerin hatte das derselben zur Verfügung gestellte Opernhaus, trotz der heißen Jahreszeit und der für Berlin hohen Preise, dennoch fast ganz gefüllt. Berufen, die Künstlerin in allen ihren Darstellungen kritisch zu begleiten, wollen wir nach dem ersten Erscheinen derselben in allgemeinen Zügen wenigstens ein Bild derselben zu entwerfen versuchen und die wesentlichsten Gesichtspunkte feststellen, auf welche es bei der Würdigung derselben ankommt. Wir Deutsche befinden uns in unserer Denk- und Anschauungsweise sowohl von der

Poesie der französischen Tragödie des sogenannten klassischen Zeitalters, als auch von der Behandlung derselben in der Schauspielkunst durch eine tiefe Kluft getrennt. Denn Alles, was für uns, nach den höchsten Gesetzen der Poesie, Wahrheit hat, wovon wir uns bewegt, erschüttert, hingerissen fühlen, steht fast in directem Widerspruch mit der auf Rhetorik und pathetischem Ausdruck beruhenden klassischen Tragödie Frankreichs und ihrer ganz entsprechenden Behandlung durch die dramatische Darstellung. Wir vermögen daher auch den besten Erscheinungen ihrer tragischen Schauspieler nur den Ruhm einer großen Virtuosität in der Behandlung der Rede und einer auf der Tradition beruhenden Schule, durch welche wir immer wenigstens einen von roher Willkühr fernen Kunststil empfangen, zuzuerkennen, aber unser tiefstes Innere wird dabei in der Regel nicht berührt. Anders bei Mlle. Rachel. Sie hat von der Tradition der französischen Schule zwar den Ausgangspunkt genommen, aber durch die außerordentliche Gewalt ihres schöpferischen Genies die Schranke der stereotypen Behandlung der Rede, kurz die ganze französische Weise der tragischen Recitation durchbrochen und das Panier des ewig Schönen und Wahren da aufgepflanzt, wo man bisher nur den Eindruck einer kunstvollen Manier der französischen Nationalität empfing. Und in diesem Siege über die Tradition, die Schule und die Manier ihres eignen Volks liegt die Wurzel ihres Sieges über die Gemüther anderer Natio-

nen, dadurch gehört die Rachel nicht nur dem französischen Boden, sondern dem Boden der ganzen civilisirten Welt an. Kurz Mlle. Rachel ist nicht nur eine große französische Schauspielerin, sondern eine Weltschauspielerin, in welcher die tragische Muse Fleisch und Blut geworden ist. Mlle. Rachel löst thatsächlich das Problem, wie man den besondern Kunstcharakter einer bestimmten, einseitigen Nationalität, aus dem sie ihrer ganzen Bildung nach hervorgegangen, dem sie die unschätzbare Zucht in dem ganzen Gebiet des Technischen verdankt, zum Ausdruck des ewig Menschlichen erweitern, und dadurch Wirkungen hervorbringen kann, welche alle Gemüther beherrschen und alle Geister zur Anerkennung ihrer tiefen Gewalt vereinigen müssen. Durch diese wunderbare Vereinigung ihres über die Schranke der Nationalität unendlich erhabenen Genies mit der, bis in das geringfügigste Detail durchgearbeiteten Schule ihres Vaterlandes, übt Mlle. Rachel ihre erobernde Kraft aus. Es kommt vor Allem darauf an, sich diesen Gedanken zum Bewußtsein zu bringen, er ist die Wurzel ihrer Größe und ihrer Erfolge. Für Mlle. Rachel ist die Schule und die Tradition nur die Leiter, auf der sie die höchste Stufe des tragischen Ausdrucks erstiegen hat. Es ist eine natürliche Folge dieser Kunsthöhe, daß unter dem schöpferischen Geiste dieser Künstlerin auch die Figuren der alten Tragödie, die sie darstellt, einen unendlich tieferen Gehalt gewinnen, als sie in der ursprünglichen Composition des

Dichters hatten. Denn selbst der reiche, am meisten noch der Natur zugewandte Corneille giebt uns doch immer nur die von den Eindrücken des Hofes und dem Zwange conventioneller Formen getrübten und gebrochenen menschlichen Empfindungen. Aber was schafft die Rachel aus solchen Gestalten! Sie sind ihr nur ein Stoff, dem sie durch die Kühnheit, Tiefe und Größe ihrer Natur den Hauch des ewig menschlichen Empfindens, der reinsten erschütterndsten Affekte, der gewaltigsten Leidenschaft zutheilt, unter deren bildender Hand eine Figur der altfranzösischen Tragödie zu einer Gestalt von griechischem Stile erwächst, in welcher das rein Menschliche zu höchster Freiheit, Kraft und Schönheit herausgearbeitet worden ist. Und worauf beruht dieser großartige Stil ihrer Darstellung? Auf der sparsamsten Verwendung ihrer Mittel, die sie, wie ein großer Feldherr, stets bis zum Augenblick der Entscheidung aufspart, auf jener, den Zuschauer so erhebenden, Herrschaft über den ganzen Umfang ihres Stoffs und auf einer, bis in die äußersten Grenzen dringenden Durchgeistigung des mimischen Ausdrucks und des gesprochenen Wortes. Ihr Erscheinen zeigt das von der Natur zur tragischen Schauspielerin berufene Wesen. Wie drängte sich gleich bei dem Auftreten der Camilla in den Horaziern das zu tragischem Geschick geweihte Weib vor uns hin! Das Auge von einer tiefen Trauer umschattet! und wie spiegeln sich in dem fleischlosen, ganz durchgeistigten Antlitz die

leisesten Zuckungen der Seele ab, die den Zuschauer unablässig in Athem erhalten und ihn zum stets mitleidenden Theilnehmer aller Empfindungen der Gestalt machen, die er vor sich sieht und welche ihn in den Kreis ihrer Schmerzen und ihrer Kämpfe hinein bannt. Welche Scala von Affekten durchspielen diese Lippen, die beredtesten Zeugen des tiefsten Seelenlebens, von dem süßesten Wonneschauer bis zur tragischen Ironie und dem höhnenden Trotz gegen das Geschick! Dabei kein Augenblick, in dem sich nicht der Eindruck der ganzen Handlung in der gesammten Gestalt reflectirte; kein Glied folgt nur mechanisch, sondern alle gehorchen der Seele, die sie regiert. Daher sind ihre Gesten stets bedeutsam; jede unnütze, triviale, an das nur Mechanische mahnende Bewegung ist verbannt. Und damit steht die Rede in vollendeter Harmonie. Nichts von jenen Vibrationen der Stimme, welche über die Armuth der Seele nur künstlich täuschen, sondern die Rede ist in den Kreis der idealen Conversation hineingezogen, von der Unnatur abstrakter Rhetorik befreit und mit einem Reichthum der zartesten Farben der Seele und des Gemüthes ausgestattet, die uns vergessen machen, daß das eigentliche Seelenleben dieser französischen Figuren nur ein sehr dürftiges ist.

2. Mademoiselle Rachel als Hermione in der Andromaque von Racine.

Die zweite Rolle der Mlle. Rachel war die Hermione in der Andromaque von Racine. Wenn es jemals eine Wahrheit hatte, daß der Schauspieler den Dichter ergänzen, ihn durch die schöpferische Kraft seines Spiels überflügeln könne, so gilt dies von der Rachel, den Gestalten der französischen Tragödie gegenüber. Wir haben diesen Punkt bereits angedeutet; die Darstellung der Hermione hat diesen Ausspruch auf das glänzendste bestätigt. Die ästhetischen Akten über die sogenannte klassische Tragödie der Franzosen sind heut zu Tage geschlossen. Jedermann, der einen Begriff von den höchsten Gesetzen der Poesie hat, weiß, daß die Rhetorik und die glänzende, kunstvolle Versification der französischen Tragödie das tiefste Seelenleben, das Werden der Leidenschaft, den Kampf des Menschen gegen das Geschick, die Entwicklungsphasen eines Charakters, mit sehr geringer Ausnahme, nicht zur Erscheinung bringen. Die alte französische Tragödie giebt uns wohl Situationen, Contraste der Affekte, Ausbrüche der Leidenschaft, aber sie giebt uns fast nie den Prozeß eines Charakters, wir werden in die Collisionen hineingestellt, wir empfangen dieselben als fertige Gegensätze, aber sie erwachsen selten aus der Natur der handelnden Personen. Mlle. Rachel ergänzt nun den französischen Dichter, soweit es dieser Stoff über-

haupt zuläßt, darin, daß sie uns einen unablässigen Prozeß des Gemüths, eine stete Strömung des Seelenlebens in der darzustellenden Figur zeigt. Das Spiel der Mlle. Rachel ist ein durchsichtiger Kristall, der uns bis in die geheimste Werkstatt des Gemüths zu schauen vergönnt, welche der französische Dichter uns größtentheils verhüllt hat; und darin liegt der unversiegbare Zauber ihrer Darstellungen dieser Art von Gestalten. Wäre es uns vergönnt, die Künstlerin in einer der großen weiblichen Gestalten Shakespeare's zu sehen, so würde unser Interesse ein ganz anderes sein. Dann fragten wir, dringt die große Schauspielerin in alle die Kanäle dieses Seelenlebens ein, welche der Dichter von dem einen Herzpunkt aus geöffnet hat, läßt sie, gehorsam dem Geiste des Dichters, den Menschen so vor uns werden, wie ihn die dichterische Phantasie Shakespeare's angeschaut und hingezeichnet hat, kurz verkörpert sie ganz die Gestalt des Dichters? Aber der französischen Tragödie gegenüber hat das Genie der Rachel eine andere Aufgabe gelöst, weil sie erst durch ihr Spiel die rhetorische Form zu einer frei anschmiegenden Hülle für das Seelenleben machen, weil sie die fertigen Situationen erst in Fluß bringen, und in einen lebendigen Prozeß verwandeln muß. Ihre Hermione gab von Anfang bis zu Ende das Zeugniß für diesen Gedanken. Wie steigert die Rachel die Hermione des Dichters! Hermione, von Orest leidenschaftlich geliebt, verschmäht von Pyrrhus, den sie liebt,

von Pyrrhus der Andromache geopfert, dann Orest zur Rache gegen Pyrrhus anstachelnd, indem sie ihm die Aussicht auf ihre Liebe eröffnet, und nach vollbrachter That Orest, dem Mörder des Pyrrhus, fluchend, das sind die Grundzüge dieser Gestalt. Mlle. Rachel zieht nun die rhetorische Hülle, welche dieser Gestalt etwas Frostiges und Eintöniges giebt, durch die Kraft ihres Genies ab und läßt uns das alles Pomps der Sprache entkleidete menschliche Wesen schauen; sie spinnt die Fäden, welche die Affekte dieser Gestalt unter einander verknüpfen, und giebt so ein vollendetes Seelengemälde, welches uns über die poetische Wahrheit dieser Dichterfigur täuscht. Einige Andeutungen mögen dem Leser das Gesagte näher rücken und die Leistung der Mlle. Rachel anschaulich zu machen versuchen.

Hermione — Rachel erscheint. Bitterkeit und Liebe für Pyrrhus ringen in ihrem Herzen, die Schaam übersliegt das stolze Antlitz, daß ihre Seele in den Banden des Pyrrhus ist, der sie verschmäht. Aus dem zitternden, thränenschweren Ton, in welchem sich Hermione die Möglichkeit ausmalt, daß Pyrrhus liebend zu ihr zurückkehren könnte, ahnen wir die Tiefe ihrer Liebe, und aus den Blitzen, welche aus dem Gefühl verschmähter Liebe hervorzucken, die Gewalt ihrer Leidenschaft. Orest, zu ihr beschieden, erscheint. Der Erguß seiner Liebe drückt Hermione, die einem Andern gehört. Sie hört das Bekenntniß seiner Liebe, halb mit schmerzlicher Bitterkeit, halb ermüdet von der Ausmalung seiner Leiden, an und weist ihn

an die Sorge für seine Sendung. Aber wie drängt sich bei jeder Erwähnung des Pyrrhus verstohlen ihre Neigung zu demselben hervor! Doch ihr Stolz rafft sich zusammen. Pyrrhus soll das Kind der Trojanerin ausliefern, Orest ihn dazu treiben. Willigt Pyrrhus ein, so will sie dem Orest folgen. Aber wie fühlt man in dieser Erklärung ihre Seele bei demjenigen, vor dessen Entscheidung ihr Herz zitternd bangt. Der von Andromache verschmähte Pyrrhus hat sich entschlossen, der Hermione seine Hand zu reichen. Orest selbst hat es ihr angekündigt. Freudestrahlend sehen wir sie wieder; ihre Befriedigung verräth sich selbst in der Beschwichtigung, die sie dem Orest hinwirft. Hermione ist allein mit ihrer Vertrauten, am Ziel ihres Glücks. Das Bild des Pyrrhus steht vor ihrer entzückten Seele, da naht die verhaßte Nebenbuhlerin, Andromache, die so lange ihr Glück verzögert. Zu Hermione's Füßen fleht sie um Rettung für ihren Knaben. Hermione — Rachel hört mit dem Ausdruck einer unendlichen Befriedigung diesem Flehen zu, ein Zucken des Mundes verräth uns ihre stolze Freude und in die Antwort legt sie das Gefühl der vollsten Genugthuung, die Verhaßte endlich vor sich gebeugt zu schauen. Die Rachel mißt der Andromache dies Gefühl ihrer Ueberlegenheit tropfenweise zu, diesem Momente möchte sie Dauer verleihen! Indessen hat das Geschick sich gewendet. Andromache hat sich, um den Sohn zu retten, den Bitten des Pyrrhus geneigt. Das eben mit Hermione geknüpfte

Band ist zerrissen. Die Fürstin tritt auf, von ihrer Vertrauten begleitet. Auf dem Antlitz der Rachel gewahrt man, welch' ein Wechsel des Glücks sie getroffen. Die festgeschlossenen Lippen, das dumpfe Schweigen, lassen einen furchtbaren Entschluß ahnen, über den Hermione brütet. Orest soll erscheinen, er soll sie rächen am Verräther Pyrrhus und dann ihre Hand zum Lohne empfangen. Von jetzt an beginnt die tragische Gewalt der Rachel sich zu entfesseln. Der Zorn, die Verzweiflung, die Bitterkeit und der Hohn brechen abwechselnd aus dem verwundeten Gemüth der Hermione hervor und zeigen uns ihre Selbstzerstörung unter den Schlägen der Rache, die sie gegen den Verrath des Geliebten führt. Alle diese Affekte gehen mit einer wunderbaren Wahrheit in einander über. Augen, Lippen, der erzitternde Körper, der sich dann mühsam wieder zu furchtbarer Ruhe sammelt, Alles spiegelt den Kampf einer heroischen Natur ab. Das Hervorblitzen der Leidenschaft, als sie den Verräther Pyrrhus erblickt, die dumpfe Ruhe, als sie aus seinem Munde das Geständniß seiner Liebe zu Andromache vernimmt, das Zucken des Schmerzes über diese Beschämung, die krampfhafte Sammlung zur erbitterten Antwort, unter deren scheinbarer Ruhe ein Vulkan arbeitet, das Wiederzusammenbrechen unter der Last des Schmerzes, die sich hervordrängende Thräne, welche fleht, daß Pyrrhus sie nicht zum Zeugen seiner Vereinigung mit Andromache machen möge, endlich die Donner des Zornes über ihre

eigene Schwäche in Gegenwart des Verräthers, dies sind die Farben der Rachel zu ihrem tragischen Bilde. Aber der Schmerz vertieft sich in dieser glühenden Seele. Den Blitzen der Wuth folgt die Nacht eines trostlosen Daseins. Der Mord an Pyrrhus ist vollbracht. Orest erscheint; die Nachricht der vollbrachten That beugt das noch eben über Pyrrhus entrüstete Weib, sie rafft sich nur noch auf, um dem Mörder zu fluchen. In Momenten scheint der Geist der Hermione umnachtet; sie fragt wie eine Irre: warum hast du ihn getödtet? wer hieß es dich thun? Dann erfaßt sie der wüthendste Hohn gegen den Vollbringer der That; in dem Fluche über seinen Gehorsam empfinden wir die ganze Wucht ihrer Selbstzerstörung. Hermione scheidet zerbrochen, wir fühlen, wie bald dieses Leben erlöschen wird. Dies Bild hat die Rachel aus der Rhetorik des Racineschen Werkes geschaffen! Was man von Mirabeau gesagt: Mirabeau en colère, c'est Mirabeau, das gilt auch von dieser tragischen Heroine. Ja: Rachel en colère, c'est Rachel! Ihr Zorn, spielend in allen Farben des Hohns, der Bitterkeit, der Wuth, begleitet von jenen, durch die Gewalt der Leidenschaft diktirten Gesten, welche die zerrissene Seele verrathen, ist der höchste Ausdruck dämonischer Gewalt. Diese Bewegung, welche zwar nicht mehr schön, aber unendlich charakteristisch, die Ausbrüche des höchsten Zornes begleitet, mag Aehnlichkeit haben mit jener Bewegung, durch welche Mirabeau im Augenblicke des Zornes die Versammlung beherrschte, die Victor Hugo

in seinen Studien über Mirabeau so bezeichnend ce geste saccadé nennt, das furchtbare Zucken einer titanenhaften Natur!

---

3. Mademoiselle Rachel als Maria Stuart in Lebrun's Maria Stuart.

Die dritte Rolle der Künstlerin war die Maria Stuart in der gleichnamigen Tragödie von Pierre Lebrun. Dieselbe verhält sich zur Tragödie Schiller's, an welche sie sich direct anlehnt, wie ein wirksames Theaterstück zu einem Kunstwerk. Sie ist theils eine freie Uebersetzung der Schillerschen Maria Stuart, theils eine Bearbeitung des deutschen Trauerspiels. Aber in der letzteren Beziehung hat Lebrun den deutschen Dichter gründlich gemißhandelt. Die feingesponnenen Fäden der Schillerschen Tragödie sind theils zerrissen, theils einem groben Gewebe gewichen. Man erstaunt bisweilen über den Mangel an Kunstverstand, der sich in dieser Verarbeitung ausspricht. Nicht nur, daß alle Figuren an Innerlichkeit und an Reichthum der Charakteristik unendlich viel eingebüßt haben, auch die Pfeiler und Strebungen des Baues unserer deutschen Tragödie sind nicht selten mit roher Hand angetastet. So entzieht unter Anderm Lebrun den fanatischen Mortimer dem Selbstmord, er läßt ihn nur durch Leicester gefangen nehmen, mit der heimlichen Wei-

sung, ihn entwischen zu lassen, und zerstört dadurch nicht nur die Zeichnung dieses Charakters gerade in dem Wendepunkt seines Lebens, sondern er entzieht auch dem folgenden kühnen Auftreten Leicester's vor Elisabeth das entscheidende Motiv. Denn nur auf Mortimer's Tod gestützt konnte der schlaue Leicester sich als Entdecker des Complotts hinstellen, sonst war dieser Schritt eine Unvernunft. Die beiden Figuren des Shrewsbury und des Melvil sind zusammengezogen worden. Doch genug über die unkünstlerische Hand Lebrun's, mit welcher das Schillersche Werk verarbeitet worden ist. Der außerordentliche Beifall, den gleichwohl die Tragödie Lebrun's in Frankreich fand (sie ward seit 1820 über funfzig Mal rasch hintereinander gegeben), während seine früheren dramatischen Arbeiten nur eine sehr laue Aufnahme gefunden hatten, ist die bündigste Huldigung, welche die Franzosen unserem Schiller unbewußt dargebracht haben; denn was die Zuschauer in dieser Maria Stuart von Lebrun fortreißt, gehört ganz dem deutschen Dichter an. — Doch nun zur Rachel. Die Künstlerin bat vielleicht in keiner Rolle einen schwereren Stand auf deutschem Boden, als in dieser, weil wir mit dem edlen Bild der Maria Schiller's in dem vollen Glanze seines Colorits zu der abgeblaßten Gestalt Lebrun's hinzutreten und doch das gleiche Leben des deutschen Dichters empfangen wollen. Aber Mlle. Rachel hat durch den Reichthum und die Kraft ihres Genies eine Gestalt der Maria Stuart aufgerichtet, in welcher die

historische und poetische Wahrheit sich auf das innigste durchdringen. Wir vermissen ihr gegenüber kaum die Kraft und Schönheit der Schillerschen Zeichnung, weil sie die Maria Lebrun's aus dem Born ihres gestaltenden Geistes verklärt hat. Was uns an dieser Maria Stuart der Mlle. Rachel einen so tiefen, unvergeßlichen Eindruck gemacht hat, ist, daß sie dieselbe durch und durch in die menschliche Region gerückt und sie alles und jedes Phrasenlebens entkleidet hat. Die große Künstlerin geht hier allerdings in Momenten bis an die äußerste Gränze des Darstellbaren, aber das Prinzip, aus dem diese Schöpfung hervorgeht, ist bei der französischen Schauspielerin um so höher anzuschlagen, als sie durch ihre Nationalität weit mehr auf ein pomphaftes Pathos gewiesen ist. Die Maria Stuart der Rachel giebt uns eine neue Bestätigung des in unserm ersten Artikel gethanenen Ausspruchs, daß Mlle. Rachel eine Schauspielerin ist, deren Schöpfungen das Eigenthum und die Freude der ganzen civilisirten Welt sind.

Daß Mlle. Rachel eine königliche Maria ist, versteht sich, aber diese Haltung ist ihr so ganz zur andern Natur geworden, daß sie gar nicht mehr als eine besondere Eigenschaft heraustritt. Die ersten Scenen boten dadurch einen eigenthümlichen Reiz dar, daß uns Mlle. Rachel, als Stuart, bei aller Resignation und bei allem Druck, den sie duldet, in dem raschen Wechsel der Gemüths-Bewegungen, in dem aufblitzenden Affekte doch die

Wurzel dieser heißblütigen Natur zeigt, aus der alle ihre Verirrungen hervorgegangen sind. Selbst die Leiden des Kerkers haben das Naturell dieser unglücklichen Fürstin nicht ganz umzuschmelzen vermocht. Dadurch ist aber gleich unser vollster menschlicher Antheil für die Maria der Rachel gewonnen, weil wir sie eben so historisch als menschlich wahr vor uns sehen. Daß die Scenen des dritten Akts der Triumph der Künstlerin sein würden, war zu erwarten. Aber das Genie übertrifft in seinen Schöpfungen stets auch die kühnsten Erwartungen. Wie viel hat Lebrun der Maria an Poesie gleich am Anfang des Aktes entzogen, verglichen mit dem Erguß, in welchem sie bei Schiller nach Jahren des Kerkers die Luft der Freiheit trinkt. Mlle. Rachel ließ uns in ihrem Erscheinen die uns fehlenden Farben des französischen Dichters kaum vermissen, so viel volles Gefühl für den Wechsel ihres Geschicks, so viel Sehnsucht nach dem Heimathlande strömte sie aus. Und nun faßt sie mit einer fast kindlichen Zuversicht den Gedanken einer baldigen gänzlichen Befreiung aus ihren Banden. Das Leiden hat die rasche Aufnahme eines Hoffnungsstrahls nicht zu schwächen vermocht. Mit großer Feinheit faßt Mlle. Rachel solche Züge auf, und strebt immer danach, ihr Bild so individuell als möglich zu machen. Elisabeth erscheint. Das Zittern der Maria, der Blick, den sie, wie prüfend, auf die Feindin richtet, der Eindruck, den sie uns von dem herzlosen Antlitz der Elisabeth in den Worten giebt: Ah, ce regard glacé m'a peint

toute son ame, bilden die folgenden Scenen so vor, daß wir aus ihnen nur das Gefühl des Nothwendigen empfangen. Und wie zwingt nun diese Maria ihren Stolz, sich vor Elisabeth zu beugen! Wir durchleben mit ihr den tiefsten Kampf, den es ihr kostet. Die Zerknirschung ihrer Seele ist in den Worten: A ce dernier opprobre il me faut abaisser ganz auf die Lippen getreten. Dem einzigen Worte: opprobre giebt die Rachel die Farbe der tiefsten Schaam über ihre Selbsterniedrigung. Der Rest von Stolz läßt sie nicht bis zum Fußfall selbst kommen, sie beugt nur das Knie und fleht unter Thränen mit raschem Wort die Elisabeth an, sie aus dieser Stellung zu erheben. Bei den Worten der Elisabeth: Le ciel vous met à votre place aber rafft sich der Stolz der Maria zusammen, sie geht in ihre aufrechte Haltung rasch zurück. Die ganze folgende Scene spielt nun Mlle. Rachel so, daß Maria gar nicht an die Möglichkeit glaubt, Elisabeth könnte sie, die flehende, gebeugte, auf alle ihre Rechte in England verzichtende, gebrochene Fürstin nicht erhören. Nur diese Zuversicht ringt ihrem Stolz und ihrem Haß gegen Elisabeth diese Bitten ab. Aber als Elisabeth stumm bleibt, als Maria vergeblich das Wort der Entscheidung erwartet, welch ein Blick kündigt uns da nach den Worten: Dites une parole, achevez: je l'attends, die Verwandlung des Innern der Maria an! Die Rachel hält inne, sie harrt auf die Antwort, auf das Wort der Befreiung. Umsonst! Also alle diese Demüthigungen sind vergebens gewesen! Ihre Pause,

ihr furchtbarer Blick, das Einsetzen der Rede: Malheur à vous, Alles kündigt uns den Ausbruch des Vulkans an, der nur noch durch das höhnende Wort der Elisabeth beschleunigt wird. Nur ein schmerzlicher, durchdringender Laut geht dieser Eruption des Zorns vorher, der Ruf: O ma soeur! Welche tiefe menschliche Wahrheit liegt in ihm! Es ist der Ausdruck des erschütterndsten Vorwurfs, daß Elisabeth in ihr die Königin und das Weib so tief zu erniedrigen nicht erröthet. Der Ausbruch des Zorns selbst folgt auf die gehäufte Beleidigung wie ein Katarakt. Die königliche Hülle ist gänzlich gefallen, es steht nur noch das über die moralische Mißhandlung empörte Weib vor uns, welches eine lange Jahre verkochte Wuth der Feindin in's Angesicht speit. Hier sind es einzelne Laute, wie die Worte arracher le manteau und später indigne souveraine, in welchen der Ton der Rachel fast den Charakter des Naturlautes annimmt. Die Grenze des Schönen ist hier jedenfalls überschritten, aber die Wirkung ist dennoch eine furchtbare, und wir beugen uns zuerst dem Uebergewaltigen, ehe wir zu der Reflexion gelangen, daß hier die Schönheit der Wahrheit geopfert worden ist. Daß alle diese Ergüsse des Zorns und der Wuth ohne die mindeste sichtbare Anstrengung erfolgen, ist ein Triumph vollendeter Technik, welche den Stoff absolut in ihre Gewalt gebracht hat und von welcher Alle lernen können. Der letzte Akt, welcher der Eigenthümlichkeit der Rachel ferner liegt, ward gleichwohl mit einer hinreißen-

den Wahrheit gespielt. Auch hier hielt sie die menschliche Seite, den natürlichen Schmerz, von dem Leben scheiden, und so scheiden zu müssen, mit der rührendsten Gewalt fest. Und Alles wieder in der edelsten Einfachheit, ohne jeden Zug von Declamation und mit der weisesten Beschränkung des Sentimentalen. Die letzte Rede zu Leicester brachte diesen furchtbaren Abschied zur erschütterndsten Wirkung.

---

4. Mlle. Rachel als Roxane in Bajazet von Racine.

Als vierte Rolle hatte Mlle. Rachel die Roxane in der Tragödie Bajazet von Racine gewählt. Kein Stück von Racine steht uns vielleicht ferner, als dies, fast keins hat weniger wahrhaft tragische Motive und weniger Erhebendes. Daß diese Türken in Bajazet so gut wie die Griechen Racine's französirte Menschen sind, lassen wir hier ganz auf sich beruhen, weil diese Umwandlung der allgemeine Charakter dieser Poesie ist. Aber der Ehrgeiz einer herrschsüchtigen Sultanin, die daraus hervorgehenden Verbrechen, wie der Untergang der einzelnen Personen in Bajazet, vermögen unser menschliches Interesse weder durch ihren Gehalt, noch durch die Tiefe der Leidenschaft zu fesseln, die sie uns öffnen. Selbst die in ihrer Anlage und durch die Collision, in welche sie versetzt wird, interessante Atalide ist zu unbedeutend und zu wenig selbstständig mit der Handlung verflochten,

um uns wahrhaft rühren zu können. Eine Schauspielerin, welche die abstoßende Rolle der Roxane, der weder ein großer Spielraum zur Ausbreitung ihrer Leidenschaft, noch weniger menschlich interessante Seiten gegeben sind, dennoch zu einer großen Bedeutung erhebt, hat dadurch schon ihre Genialität bewiesen. Mlle. Rachel spielt die Roxane durch das Zusammenwirken der ungemein charakteristischen äußern Erscheinung und der ganz in orientalische Gluth getauchten Farben ihrer Darstellung so, daß sie unsere Phantasie in die Ränke und Leidenschaften des Seraillebens, aus dem die finstere Größe sich hervorthut, hineinversetzt. Es ist außerordentlich, mit welcher Kraft der Phantasie und Feinheit des Empfindens Mlle. Rachel, bei aller Einförmigkeit der altfranzösischen Tragödie in der eigentlichen Charakterzeichnung und bei dem die Darstellung des individuellen Lebens so ungemein erschwerenden Alexandriner, dennoch die Verschiedenheit der Gestalten, im Grundton, in der ganzen Färbung der Rede, wie in dem mimischen Ausdruck herauszuarbeiten weiß. Es ist dies, bei den dürftigen Anhaltspunkten, die ihr der Dichter der Roxane gegeben hat, ein Zeugniß der höchsten Gestaltungsfähigkeit und ihres ächten Berufes zur großen Menschendarstellerin. So französirt auch diese Roxane Racine's ist (denn daß sie im Stück so handelt, wie eine Favorit-Sultanin, steht damit in keinem Widerspruch), so orientalisch wird diese Gestalt doch unter der Hand der Mlle. Rachel. Der Grundton schon

kündigt uns, sowohl seiner Tiefe nach, als auch durch die Schnelligkeit seiner Tonschwingungen, das herrschsüchtige, leidenschaftliche, zum Gebieten berufene Weib an. Und die ganz und gar von dem Hauche orientalischer Leidenschaft und Tücke zugleich durchwehte Rede wird von jenen unheimlichen Blitzen des Auges begleitet, die uns die verzehrende Gluth nicht minder, als die durch ihre frühere Stellung an das Lauschen und an Verstellung gewöhnte Favoritin verrathen, welche vor keinem Verbrechen zurückbebt, gilt es nur, den Ehrgeiz zu befriedigen, oder den verletzten Stolz zu rächen. Wir können Rorane zwar in keinem Momente lieb gewinnen, sie stößt uns durch die Abwesenheit alles menschlichen Adels zurück, und dennoch fesselt uns die ihr durch Mlle. Rachel gelichene unheimliche Größe, die zerstörende Kraft, welche Jeden dem Verderben weiht, der sich nicht zum Werkzeug ihres Ehrgeizes machen will. Auch der Liebe zu Bajazet giebt Mlle. Rachel jene verzehrende Gewalt, die in jedem Augenblick auch den Gegenstand ihrer Neigung verderben kann. In dieser Seele haben die edlen Kräfte des Weibes zur Entsagung und zur Aufopferung eben so wenig eine Stelle, als die rührende Bitte und der Schmelz der Liebe. Und dennoch giebt ihr Mlle. Rachel in dem Bekenntniß ihrer Liebe für Bajazet (Akt zwei Scene 1) so viel Adel der Leidenschaft, daß wir, einen Augenblick wenigstens, an die beglückende Kraft derselben glauben. Freilich weicht dieser warme, wohlthuende Strahl gleich

wieder der versengenden Flamme des Stolzes und des Ehrgeizes. In dieser, aus einem Guß geformten Darstellung der Roxane erhoben sich natürlich nun wieder einzelne Momente, in welche sich die ganze Kraft des Genies der Rachel leuchtend zusammenfaßte. Wir rechnen dahin gleich die erste Unterredung mit Bajazet, und namentlich ihre Ueberraschung, als er nicht sogleich in die Erhebung Roxane's zur Gattin willigt, ein Augenblick, in welchem sich die finstern Gewalten ihrer Seele zum ersten Mal hervordrängen. Dann, als ihr Blick, nachdem Bajazet sie durch das Bekenntniß seiner Liebe zu ihr getäuscht, er aber in Gegenwart der von ihm geliebten Atalide zur Sprache der Zurückhaltung übergeht, auf Atalide trifft und sie die Ahnung durchfliegt, dieselbe könnte der Grund seiner karg zugemessenen Empfindung sein. Aus dem folgenden Monologe lodern zum ersten Mal die Flammen der Eifersucht hervor, einer Eifersucht, der das Verderben auf dem Fuße folgen wird, wenn sie sich durch Beweise verstärkt. Wie prüft sie Atalide, als sie ihr den Befehl des Amurat zur Tödtung Bajazet's zu lesen giebt, ob ihre Neigung für Bajazet sich verräth! Diese kleine Scene bot eine Fülle der feinsten Nüancen dar, und bildete zugleich den motivirtesten Uebergang zu dem dämonischen Ausbruch im folgenden Monolog. Als Fatime der Roxane das verhängnißvolle Blatt der Atalide bringt, welches die Liebe Bajazet's für dieselbe verräth, beginnt Mlle. Rachel die Rede in einer dumpfen Ruhe, unter welcher

man die furchtbarste Aufregung arbeiten fühlt, und geht dann, nachdem sie zitternd gelesen, in jenen aus Hohn, Bitterkeit und Wuth gemischten Ton über, welchen die Künstlerin jedesmal nach dem Charakter der Situation und der darzustellenden Person zu färben versteht. Von hinreißender Wirkung ist im fünften Akt der Moment, wo Bajazet, um Atalide zu retten, die Schuld dieses Verhältnisses auf sich nimmt und von Roxane's Hand den Tod begehrt. Mlle. Rachel hört diesem Bekenntniß mit einem furchtbaren inneren Kampfe zu, sie greift krampfhaft zum Dolch, um Bajazet zu tödten, aber er entsinkt ihren Händen, und sie heißt ihn mit dem ganz dumpf gesprochenen Sortez gehen, um ihn dem Verderben zu weihen. Da erscheint Atalide und nimmt ihrerseits flehend die Schuld Bajazet's auf sich. Mlle. Rachel hört jetzt mit der unheimlichen Beredsamkeit zu, die uns den Hohn ihrer Seele verräth und den Uebergang zu der bewunderungswürdig gesprochenen Antwort bildet, in der Roxane das Verderben Bajazet's in der Form furchtbarer Ironie verkündet. Man muß den symbolischen Accent dieser Worte gehört haben, um die volle Anschauung dieses in der Rache sich befriedigenden Weibes für immer fest zu halten.

Wir haben in unseren, dem Genius der Rachel nachgehenden Auseinandersetzungen einen für die Praxis der Schauspielkunst unendlich wichtigen Punkt noch nicht berührt, dem wir in einem der folgenden Artikel unsere Aufmerksamkeit zuwenden werden, inwiefern nämlich diese

große Tragödin, welche die Fesseln der französischen Manier durch die Kraft ihres Genies abgestreift hat, als Muster für die Schauspieler einer fremden, namentlich der deutschen Nationalität gelten und ihr Vorbild sein kann. Wir werden versuchen, aus der Darstellungsweise der Mlle. Rachel den Kreis zu ziehen, innerhalb welchen sie für Alle ein unabläßiges Vorbild ist, und über welchen hinaus der Darsteller einer fremden Nationalität in der Aneignung, selbst ihrer Vorzüge und Größe, nicht gehen darf, ohne Gefahr zu laufen, sich von dem Gesetze der Wahrheit und Schönheit zu entfernen.

---

5. Mlle. Rachel als Pauline in Corneille's Polyeucte und als Lesbie.

Nach einer längern Pause sahen wir Mlle. Rachel in zwei Rollen wieder, als Pauline in Corneille's Polyeucte, martyr, und als Lesbie in dem einaktigen Lustspiel von Barthet: Le moineau de Lesbie. Die Tragédie sainte von Corneille hat, außer einigen schwungreichen Stellen, aus welchen christliche Begeisterung spricht, und manchen schönen Intentionen, die aber in der Ausführung zu keiner vollen Gestalt gelangt sind, wenig tragischen Gehalt, ja überhaupt nur ein schwaches dramatisches Leben. Nicht als ob das religiöse Märtyrerthum nicht ein hochtragischer Gegenstand sein könnte. Calderon

hat uns im standhaften Prinzen gezeigt, welch' ein tragisches Interesse ein Dichter diesem Stoff abzugewinnen vermag, aber dies ruht bei Calderon gerade in dem, was dem französischen Dichter in seinem Polyeucte fehlt. Calderon zeigt uns nämlich das Werden des Märtyrerthums, den vollen, alle Kräfte des Gemüths aufrufenden Kampf der religiösen Begeisterung mit der Tyrannei und dem fanatischen Hasse. Hier ist der Sieg des Christen vor unsern Augen über die natürliche Lebensliebe errungen, wir ermessen aus der Niedrigkeit und Noth, welche ein christlicher Prinz für den Glauben erduldet, die Größe des Opfers, welches die religiöse Begeisterung bringt, und wir triumphiren mit Fernando über die ideale Kraft eines Geistes, welcher für eine Idee freiwillig in den Tod geht. Dies Werden des Sieges ohne die Darstellung des Kampfes fehlt der Tragödie Corneille's. Daher läßt auch der Märtyrertod des Polyeucte kalt, weil niemals der Tod an und für sich, selbst wenn es ein Opfertod ist, tragisch wirkt, sondern allein der Prozeß zu diesem Ziele hin, der Antheil, den unsere Seele an dem Kampfe nimmt. Auch fehlt der französischen Tragödie diesmal die einzige Einheit, welche einen poetischen Werth hat, die Einheit der Handlung. Denn der Dichter hat unser Interesse zwischen zwei ganz verschiedene Collisionen und Kämpfe getheilt. Pflicht und Liebe ringen in Pauline mit einander, und damit verbindet sich dann wieder der Kampf des Märtyrers Polyeucte gegen das Heidenthum.

Aber auch der Kampf der Pauline zwischen Pflicht und Neigung ist ohne ein rechtes inneres Leben; sie schwärmt von der Pflicht mit einer so kalten Selbstgefälligkeit, daß wir kaum an die Schwere ihres Kampfes zu glauben vermögen. Und nun vollends der Vater der Pauline, Felix, welcher die Tochter in diesen Zwiespalt zwischen Pflicht und Liebe durch sein Machtwort versetzt hat, weil ihm diese Verbindung mit Polyeucte als eine vortheilhafte erschien, er ist in seiner niedrigen, feigen, dem weltlichen Vortheil alle sittlichen Interessen opfernden Haltung ein ganz unwürdiger Hebel zur Entwickelung der Collision. Daß auch er zuletzt Christ wird, erscheint nach seiner Vergangenheit wie eine Ironie auf alle Bekehrung und alles Märtyrerthum. Was soll die christliche Gemeinde mit diesem Zuwachs, dessen Abfall wir bei der ersten besten Gelegenheit voraussehen! Auch Sevère flößt mit seiner Leidenschaft für Pauline nur eine geringe Sympathie ein, weil wir zu wenig die Stärke derselben erfahren, um von seinem Edelmuthe ganz ergriffen zu werden. Genug, die Tragédie sainte Corneille's ist ein kaltrhetorisches Stück, welches weder die Gläubigen, noch die Ungläubigen befriedigt und erhebt. Man sieht, daß Corneille seiner tieferen Intention in der Bearbeitung nicht hat Herr werden können, nämlich uns durch die Handlung und die Charaktere zu zeigen, daß und wie das Christenthum damals bereits den Boden der heidnischen Welt durchfurcht, wie das neue Prinzip sich schon der Gemüther bemächtigt

und den Glauben der alten Götter zertrümmert hatte. Aber diese poetische Intention ist, wie gesagt, nicht durchgeführt worden. —

Was hat nun Mlle. Rachel mit der Pauline ihres Corneille angefangen? Das, was eine große, schöpferische Natur mit einem ihr gegebenen spröden Stoff beginnt, sie hat ihm das verborgenste Leben abgelauscht, ihm die verstecktesten Funken entlockt, sie hat diesem Charakter den menschlichsten Antheil abgewonnen, dessen er nur irgend fähig war, sie hat Verbindungen und Uebergänge geschaffen, wo der Dichter ihr nur einen leeren Raum dazu gelassen, endlich in der Schlußscene ihrer Bekehrung ein so großartiges Bild jener Umwandlung hingestellt, daß dies allein ihr einen ersten Platz unter den größten darstellenden Künstlern aller Zeit sichert. In dem ersten Akt giebt uns Mlle. Rachel alle Elemente, welche uns für die Gestalt der Pauline zu interessiren vermögen, wir empfinden durch sie die Unruhe einer tiefbewegten Seele, welche sich gegen die Kämpfe waffnet, die ihr zwischen Pflicht und Neigung drohen, uns aber auch über ihre sittliche Stärke keinen Augenblick im Zweifel läßt, obgleich wir einen tiefen Blick in ihre vom Bilde des edlen Römers Sevère erfüllte Seele thun. Mit dem feinsten Zuge deutete Mlle. Rachel, dem Vater gegenüber, der auf die Zusammenkunft der Tochter mit Sevère besteht, die sie fliehen möchte, darauf hin, wie sie sich überhaupt seinem Willen zum Opfer gebracht habe. Später sehen

wir Mlle. Rachel den französischen Dichter unendlich überholen, indem sie uns, anstatt der trockenen Dialektik zwischen Pflicht und Neigung, eine edle, im tiefsten Innern zwar von Liebe für Sevère bewegte, aber durch die Stärke des Pflichtgefühls doch unantastbare Natur zeigt. Oft sagte uns die Farbe eines einzelnen Ausdrucks, wie viel Pauline in diesem Kampfe leidet, und wie viel Kraft sie aufbietet, um nicht zu erliegen. Der geringe Aufwand, welchen die Künstlerin zur Versinnlichung ihrer Absichten braucht, macht, daß sie uns das Seelenleben stets in den feinsten Schattirungen zu geben vermag, weil jeder noch so leisen Schwingung der Seele ein Zug in dem so begeistigten Antlitz, oder eine Modulation des Tones entspricht. Wir dürfen ferner in dem Bilde ihrer Pauline darauf als auf eine besondere Schönheit hinweisen, daß sie uns das Interesse ihres Gemüths für Polyeucte mit dem Muthe seiner Ueberzeugung wachsend zeigte, wodurch uns allein die spätere Hingebung für ihn erklärlich wird. Nicht minder bedeutsam vermittelte Mlle. Rachel ihre letzte Umwandlung, ihre Bekehrung zum Christenthum. Man fühlt ihr an, daß das neue Prinzip, ihr unbewußt, sich allmälig bei ihr Bahn gebrochen, daß sie es zwar abwehrt und verurtheilt, aber darin zugleich auch unfreiwillig ein Bekenntniß seiner Stärke ablegt. Die todesmuthige Ueberzeugung, mit welcher Polyeucte für den christlichen Gott zuletzt in den Tod geht, um ihn zu bekennen, haucht auch seiner Gattin eine Ahnung von der

erobernden Kraft der neuen Lehre ein. Man sah auf dem Antlitz der Mlle. Rachel, ehe Polyeucte zum Tode geführt wird, bei seinem christlichen Bekenntniß, welche Gewalt diese Worte des Gatten auf sie übten, wie sie eindrangen in ihr Gemüth. Der folgende Schritt zum offenen Bekenntniß erschien nicht mehr wie ein Wunder, wir hatten diesen Wendepunkt werden sehen. Und doch, welch' ein Umschwung der ganzen Persönlichkeit, als Pauline von dem Märtyrertod des Gatten zurückkehrt! Aller weltliche Schmuck entfernt, das Antlitz von dem ungeheuren Eindruck des Opfertodes erfüllt, ihre Seele durchzittert von der Allgewalt des Glaubens und von der Gegenwart der göttlichen Gnade, die Züge ganz zu einem von christlicher Begeisterung ergriffenen Weibe verklärt! Zu diesem Bilde wirkten die ganze Erscheinung, wie die durchdringenden Accente der Seele in wundervollster Harmonie in einander. — Der Tragödie folgte das kleine Lustspiel Le moineau de Lesbie, welches, bei manchem Ballast, einige poetische Scenen darbietet. Mlle. Rachel spielte die Lesbie, des römischen Dichters Catull Geliebte, welche durch die Macht, die ihre Gegenwart noch auf den Geliebten ausübt, diesen zur schleunigen Lösung der Verbindung treibt, wodurch er die freie Neigung zur Lesbie mit der ehelichen Fessel vertauschen wollte. Der Lesbie ist nur ein schmales Terrain gegeben. Zuerst des Catull Trinkgenossen spöttisch abfertigend, sehen wir sie nur in zwei Scenen, einmal von der Nachricht der Vermählung des Catull schmerzlich berührt und dann

durch die süße Erinnerung an die zarten Bande, die sie früher mit dem Geliebten verknüpften, ihre Macht über ihn wiedergewinnen. Es war anziehend, die große tragische Schauspielerin einmal sich im kleinen Genrebild bewegen zu sehen, wenngleich die Situation der Lesbie auch ihren tragischen Mittelpunkt hat. Diesen ergriff natürlich Mlle. Rachel, ohne deshalb zu vergessen, daß sie hier andere Farben anzuwenden hat, als auf dem Kothurn. Und doch wollte es uns bedünken, als ob, so viel Geist und feiner Verstand sich auch hier ankündigten, der großartige Zuschnitt der Künstlerin sich gegen diese Verengung und Einschränkung auf dem bescheidenen Feld der kleinen Genremalerei ein wenig sträubte.

---

6. Mlle. Rachel als Jeanne d'Arc in der gleichnamigen Tragödie von Soumet.

Als sechste Rolle hatte Mlle. Rachel die Jeanne d'Arc gewählt. Das Stück war angekündigt worden: Tragédie en cinq actes et en vers par Mr. Alexandre Soumet, imitée de Schiller. Stammte dieser Zusatz: imitée de Schiller aus wirklicher Unkenntniß der Schillerschen Tragödie, oder aus Pfiffigkeit, um dadurch ein größeres Publikum herbeizulocken, welches sich, den Schiller im Gedächtniß, leicht in dem französischen Werke zu orientiren hoffen durfte? War dies das Motiv, wie wir anzunehmen

geneigt sein möchten, so war dieser Zusatz jedenfalls eine Unverschämtheit. Denn Soumet's Tragödie hat mit der Tragödie Schiller's grade nur den Namen gemein, weiter nichts. Bei Lebrun's Maria Stuart wäre ein solcher Zusatz: imitée de Schiller wenigstens insofern gerechtfertigt gewesen, als der französische Dichter sich doch in den Hauptscenen ganz an das deutsche Originalwerk angelehnt hat. Daß die Abweichungen des französischen Dichters unpoetische Veränderungen sind, wie wir gezeigt, thut dabei nichts zur Sache. Aber zwischen der Jeanne d'Arc Soumet's und Schiller's ist auch nicht der geringste Zusammenhang. Nur zwei Stellen erinnern oberflächlich an das deutsche Werk, die Erzählung der Johanna von ihrer göttlichen Berufung und der Sieg ihrer Beredsamkeit über den Herzog von Burgund; aber die Situationen für diese beiden Stellen weichen von denen der deutschen Tragödie völlig ab. Gleichwohl könnte die Tragödie Soumet's ja selbstständige poetische Vorzüge darbieten, welche für uns die unwillkührliche Beziehung zur Schiller'schen Jungfrau nur um so interessanter machten. Leider ist aber dies durchaus nicht der Fall. Das Werk Soumet's ist, mit und ohne Bezug auf die Jungfrau von Orleans Schiller's, ein so schwaches Stück, daß nur die einzelnen patriotischen, den Nationalruhm berührenden, Phrasen demselben bei den leicht beweglichen Franzosen eine günstige Aufnahme erwerben konnten. Ursprünglich auf dem Théâtre Royal de

l'Odéon dargestellt, ist es, gestützt durch Mlle. Rachel, seit 1846 auch Eigenthum des Théâtre Français geworden. Für uns Deutsche, die wir, einmal durch den unwillkührlichen Hinblick auf die so unendlich populär gewordene Jungfrau Schiller's, deren dramatische und theatralische Gewalt sich unverwüstlich erhalten hat, die Jeanne d'Arc Soumet's besonders dürftig und matt finden müssen, und deren Nationalgefühl nicht, wie bei den Franzosen, durch die Erinnerung an die Rettung Frankreich's wach gerufen wird, für uns wirkt diese Tragödie Soumet's von der Bühne herab geradezu wie eine Last, die man uns auferlegt, und die wir, um des berühmten Gastes willen, nicht abwerfen können. Soumet zeigt uns seine Jeanne d'Arc nur im Gefängniß, wo wir sie als ein Opfer des Hasses, der niedrigsten Tücke und der Leichtgläubigkeit ihres Vaters langsam dem Tode durch den Scheiterhaufen entgegen gehen sehen, ohne daß unser Gemüth, weder durch die passive Haltung der Jungfrau, noch weniger durch die Umgebung derselben erhoben wird. Ja selbst ihr Untergang ist auf eine Zufälligkeit gestellt, auf den Ausgang des Zweikampfes zwischen den Herzögen von Burgund und Bedford, deren Ersterer, durch Johanna's Beredsamkeit umgewandelt, sich zu ihrem Vertheidiger aufwirft, während der Letztere, ursprünglich ihr Schützer gegen den Haß des Gerichtshofes, später, ganz unmotivirt, zu ihrem Verfolger wird. Nichts von einem bedeutenden historischen Hintergrund, einem interessanten, durch die Natur

der Charaktere irgend bedingten Conflikt, ja auch nur von einer dramatischen Kraft der Situationen. Denn selbst der sentimentale Vater der Jungfrau, in Begleitung der weinenden Töchter, und die Standhaftigkeit, mit welcher die Jungfrau in den Tod geht, vermögen uns nicht wahrhaft zu rühren und zu ergreifen, weil der Dichter nichts gethan hat, um uns über das Gefühl schöner rhetorischer Phrasen hinauszuheben. Dabei sind der Tragödie manche Wendungen eingewebt, durch welche der historische Charakter des Stücks verletzt worden ist, Wendungen, denen man den absichtlichen Hinblick auf das französische Publikum der Gegenwart anmerkt. Genug, das Stück Soumet's ist eine in jeder Beziehung untergeordnete Arbeit, deren Wahl für Berlin durchaus keine glückliche genannt werden kann. — Diese dürftige Composition hing ihr Bleigewicht sogar an die Schwingen der Mlle. Rachel. Wer die große Künstlerin nur in dieser Rolle gesehen, hat von ihrer specifischen Stärke, ihrer wunderbaren, überwältigenden tragischen Gewalt, kurz von ihrer ganzen künstlerischen Eigenthümlichkeit nur ein schwaches Bild empfangen. Nicht als ob nicht Vieles auch hier mächtig und des Genies der Rachel würdig hervortrat, so begabte Naturen verläugnen sich nirgends, ihr Funke sprüht selbst aus dem widerstrebendsten Stoff hervor, aber die Jeanne d'Arc der Rachel, geschmiedet an Soumet's Composition, brachte nur den geringeren, wir möchten sagen, grade den vergänglicheren Theil der Künstlerin zur Erscheinung,

während die leuchtendsten Blitze ihres Genies hier nicht hervorbrechen konnten. Daß Mlle. Rachel die Erzählung von ihrer göttlichen Berufung und ihre Vision der heiligen Jungfrau mit aller Poesie des Geheimnißvollen einer gottbegeisterten Natur ausstattete, daß sie den Sinn des Herzogs von Burgund mit der Kraft des geflügeltsten Wortes umwandte, daß sie als Heroine den Scheiterhaufen bestieg, das sind Züge, welche sich bei Mlle. Rachel von selbst verstehen; aber derartige Höhepunkte einer künstlerischen Beherrschung des Ausdrucks bilden nicht die wesentliche Größe dieser Künstlerin. Durch das, was sie uns als Jeanne d'Arc zu geben vermochte, erhob sie sich nur über das Niveau der französischen Recitation, sie gab uns nur ein Zeugniß ihrer vollendeten Kunst, den französischen Vers zu behandeln, und ihrer sie nie verlassenden Feinfühligkeit, aber Soumet ließ sie in Ketten tanzen, welche uns die ungeheuere Triebkraft ihres Genies verbergen mußten. Allerdings geht Mlle. Rachel, wie wir gezeigt, auch bei den Gestalten von Corneille und Racine über die Conception des Dichters hinaus, und haucht derselben etwas von ihrem vulkanischen Leben ein, welches uns ein unendlich gesteigertes Dasein jener Dichterfiguren offenbart, aber sie hat zu ihrer Schöpfung von den Dichtern wenigstens bedeutende Situationen, großartige Contraste und eine Scala leidenschaftlicher Rhetorik empfangen. Dieses bedarf sie zur vollen Entfaltung ihres Genies. Soumet hat ihr aber, anstatt des Mar-

mors Corneille's und Racine's, aus welchem sie die Vereinigung antiker Schönheit und Bedeutsamkeit mit moderner Leidenschaft und Seelentiefe formt, nur Sandstein dargeboten, dem auch Mlle. Rachel, selbst durch ihre kunstvolle Meißelung, immer nur verhältnißmäßig grobe Züge einprägen kann. Die Jeanne d'Arc unserer Künstlerin war ein großes Zeugniß für die Abhängigkeit, auch des schöpferischen Genies von dem Stoffe, an welchen er gewiesen ist, und in welchen er seine Absichten hineinbilden will. Racine und Corneille verhalten sich zum Genius der Rachel mehr oder weniger wie ein gutes, dem Genius des Componisten den kühnsten Flug verstattendes und zur Entfaltung seiner Schwingen herausforderndes Libretto, Soumet's Jungfrau dagegen verhält sich zu Mlle. Rachel wie ein trockenes, sich der musikalischen Behandlung vielmehr entziehendes, als dieselbe anregendes Libretto.

---

7. Mlle. Rachel als Phädra in Racine's: Phädra.

Es war zu erwarten, daß die Phädra von Racine, in welcher Mlle. Rachel am 19. erschien, eine besonders große Anziehungskraft ausüben würde. Keine französische Tragödie ist auf deutschem Boden so heimisch, wir möchten fast sagen, so populär geworden, als Phädra, und grade Berlin hat den Vortheil, durch die Darstellungen der

beiden deutschen Künstlerinnen: Sophie Schröder und Frau Crelinger, von dieser Rolle besonders lebendige und bedeutende Anschauungen empfangen zu haben. Kein Wunder, daß das Opernhaus sich in allen Räumen gefüllt hatte. Wir enthalten uns aller Rückblicke auf die Darstellung der genannten deutschen Darstellerinnen, weil eine Vergleichung überhaupt nicht selten das Bild verrückt und Gefahr bringt, den Werth des Einen zu überschätzen oder zu unterschätzen, eine Gefahr, die bei der Eigenthümlichkeit der verschiedenen Nationalitäten, denen Rechnung getragen werden muß, um so größer ist. Wir wenden uns daher lieber sogleich zur Schöpfung der fremden Künstlerin und versuchen die specifische Stärke und Bedeutung derselben mit Wenigem zum Bewußtsein zu bringen. Die Phädra der Rachel ist eine Darstellung aus einem Gusse, weil sie von einem einzigen Gedanken getragen und beherrscht wird, einem Gedanken, der alle Adern ihrer Phädra durchdrungen hat. Dieser Gedanke ist, die Leidenschaft der Phädra als ein Verhängniß des Weibes hinzustellen, der sie durch eine dämonische Gewalt unterthan ist, welcher sie vergeblich zu entfliehen trachtet und unter deren Joch sie sich widerwillig zu beugen gezwungen ist. In der Durchführung dieses Gedankens liegt die Größe und die Einheit der Phädra unserer Künstlerin. Dadurch wird es ihr möglich, bis auf einen gewissen Grad die Idee des antiken Werkes, des Hippolytos, welches der Tragödie Racine's zu Grunde liegt,

wonach die Leidenschaft der Phädra für Hippolytos eine Schickung der Göttin Kypria ist, mit der Gewalt der modernen Leidenschaft, welche ihr Schicksal allein auf sich nimmt, zu vereinigen. In dieser Auffassung und Durchführung liegt die tiefe, Mitleid und Schrecken zugleich erzeugende Gewalt der Phädra der Mlle. Rachel. Wir empfinden ein tiefes Mitgefühl mit der dämonischen, über den Willen und die Kraft des Menschen erhabenen Leidenschaft, welche den Einzelnen zu ihrem Träger und Werkzeug ausersehen und ihm die ganze zerstörende Kraft ihres Giftes eingeflößt hat, gegen welches er ohnmächtig ankämpft; wir empfinden aber zugleich auch Schrecken über den zu einer Naturgewalt herabgesetzten Menschen, der die Macht eingebüßt hat, sich von derselben zu befreien. Die Phädra der Rachel ist die Versinnlichung dieses wunderbaren und geheimnißvollen Prozesses, kraft dessen wir den von der Leidenschaft beherrschten Menschen, selbst im Augenblick, wo wir ihn verurtheilen, zugleich freisprechen, und, indem wir ihn freisprechen, doch zugleich der Zurechnung nicht entziehen können. Die Phädra der Rachel ist das Opfer einer unglückseligen, in ihrer Entstehung über alle Zurechnung hinaus liegenden Leidenschaft, die durch die ungeheuere Stärke des Empfindens in uns den Vorwurf abstumpft, den wir gegen sie erheben wollen, weil wir durch die Uebergewalt des Gefühls gleichsam in die übermenschliche Sphäre erhoben werden. Ja, es ist etwas von der mytho=

logischen Raserei des heroischen Zeitalters in der Phädra der Rachel, das uns mit geheimen Grauen und Mitleiden zugleich erfüllt, weil wir das Weib hier den Elementen verwandter erblicken, noch ganz von der ungezähmten Stärke eines Gefühls und einer Richtung beherrscht. Darin beruht der poetische Nimbus, welchen Mlle. Rachel ihrer Phädra zu geben weiß, durch welchen ein mythologisches Weib vor uns steht, das uns durch die ungeheuere Intensität der Leidenschaft, durch die unverwüstliche Stärke ihres göttlichen Liebeswahnsinn's in ein Zeitalter noch ganz ungebrochenen, mächtigen Empfindens zurückversetzt. Dies ist der Totaleindruck der Phädra der Mlle. Rachel. Die Einzelheiten sind nur Radien, welche aus diesem Mittelpunkt herausstrahlen. Die erste Scene der Mlle. Rachel enthielt sogleich die ganze Phädra im Keime. Ein hinschwindendes, von der wühlenden Leidenschaft verzehrtes schönes Weib erschien, in dessen Adern wir das Gift verbrecherischer Liebe gähren fühlten, dessen Sinne gelitten, dessen Geist seine Spannkraft verloren, das vergeblich mit sich gerungen hatte, und vor sich selbst ein Grauen empfand. Alle diese Züge brachte die erste Scene zur Erscheinung. Die Künstlerin hatte in keiner Rolle einen so häufigen Gebrauch von dem tonlosen Hinwerfen ganzer Sätze gemacht, wie in dieser, in keiner haben wir sie in Momenten die ihr sonst fern liegende Manier der französischen Recitation, das Tremuliren und Vibriren der Stimme anwenden sehen, wie in der

Phädra; aber diese Formen waren hier Farben, mit welchen sie Seelenzustände malte. Daß wir dabei auch der französischen Eigenthümlichkeit Rechnung tragen, versteht sich, denn Niemand kann die Wurzel seines Daseins verläugnen, aber die häufige Anwendung grade dieser beiden Formen in der Behandlung der Rede, so specifisch französisch sie auch sind, sonst von Mlle. Rachel so sparsam gebraucht, wurden ihr in der Phädra Waffen zur Ausführung ihrer Absichten, zur Versinnlichung ihres Bildes. Mlle. Rachel giebt der Phädra nämlich durchweg einen fieberhaften Ton, der das Willenlose des Subjects, die in dem Gemüthe rasende Naturgewalt abspiegelt. Diesem entspricht jenes durch ganze Sätze, wie z. B. in der Scene mit Hippolyt im zweiten Akt, accentlose Hinrollen der Rede, wodurch Phädra in ihrer Rede gegen den Stiefsohn jenes, wie in einer Art Raserei hervorsprudelnde Bekenntniß ihrer Leidenschaft zur Anschauung brachte. Der jähe Wechsel des tonlosen, mit ungeheuerer Rapidität erfolgenden Hinwerfens der Sätze, mit einer plötzlichen Vibration des Tons, wodurch bei einem Worte, oder einem kürzeren Satze verweilt ward, malte nicht selten die aus dem Zustande des willenlosen Ergusses und einer fieberhaften Erregtheit sich plötzlich hervordrängenden Schmerzen der Seele, wie das Gefühl der Schaam und des Grauens vor sich selber. Nirgends wie in der Phädra haben wir das große Prinzip der Künstlerin kühner

befolgen sehen, daß ihr Alles auf die Situation, auf die Darstellung des jedesmaligen Seelenzustandes ankommt, daß ihr dazu die Rede nur Mittel, niemals Zweck ist. Wir dürfen dabei nicht übersehen, daß das Maaß, welches sich natürlich jeder Berechnung entzieht, mit durch den Genius der französischen Sprache und Nationalität bedingt wird, und daß eine deutsche Schauspielerin in derselben Rolle niemals dieselbe Volubilität, denselben Abfall, dasselbe Maaß des tonlosen Hinrollens anwenden dürfte, um die Zerstörung und die verzehrende, wie ein Dämon aus der Seele heraustönende Leidenschaft zu malen, aber das Prinzip, welches Mlle. Rachel anwendet, ist wahr, ihm verdankt die Künstlerin zum Theil ihre größten Wirkungen. An ihrer Phädra muß auch den schwächsten Augen die Macht und Bedeutung der Schule, insofern darunter die vollendete Technik verstanden wird, klar werden. Auch in dem Ausbruch der furchtbarsten Leidenschaft keine Spur eines Sichübernehmens, einer sichtbaren Anstrengung der Kräfte, kein hörbares Athemschöpfen, kein aus unzureichender Ausdauer stammendes Verwischen der Rede. Denn so mächtig auch die Tiefe des Tones der Rachel ist, so macht ihre Herrschaft über ihre Stimme doch allein erst ihre ungeheuere Wirkung möglich. Auch ihrer Plastik müssen wir das Zeugniß einer immer nur die Situation, als solche, berücksichtigenden Wahrheit geben. Sie macht, wie dies grade in dieser Rolle so häufig ist, durchaus keine

sogenannten schönen Bilder, sie ist mit sogenannten malerischen Stellungen unendlich sparsam, weil sie den Körper immer nur als eine Hülle der Seele betrachtet, der stets das innere Leben durchscheinen lassen soll. Daher ist sie auch in der Phädra in ihrer Plastik vielmehr bedeutsam, als nur schön. Die Schönheit der Form ist ihr nur der Wächter, damit die Wahrheit nicht unedel werde. Nichts bewunderungswürdiger in dieser Beziehung als ihr Sterben als Phädra. Man durchlebt den Prozeß des Sterbens mit einer erschütternden Wahrheit, man fühlt das Gift an das Herz treten, und doch ist Mlle. Rachel in diesen so unendlich wahren Augenblicken niemals unedel oder unschön. Der mimische Theil, für uns eigentlich die genialste und am wenigsten lernbare Seite der großen Künstlerin, stand auch in der Phädra wieder auf seltener Höhe. Die Erfolge der Phädra zu registriren, erläßt man uns gewiß gern, sie verstehen sich nach solcher Leistung von selbst.

---

8. Mlle. Rachel als Adrienne Lecouvreur im gleichnamigen Stück von Scribe.

Am 21. erschien Mlle. Rachel zum ersten Male als Adrienne Lecouvreur in dem fünfaktigen Schauspiel gleiches Namens von Scribe und Legouvé. Dies Drama, zuerst im April 1849 auf dem Theater der Repu-

blik aufgeführt, machte in Paris ein außerordentliches Glück, welches ihm auch sehr rasch den Weg über ganz Frankreich bahnte. Die Adrienne Lecouvreur, die berühmte Schauspielerin zur Zeit der Regentschaft in Frankreich, und ihr, auch historisches, Verhältniß zum Herzog Moritz von Sachsen, bildet den Mittelpunkt des Stücks. Dasselbe ist, mit unverkennbarer Vergegenwärtigung der eigenthümlichen Größe der Mlle. Rachel, von den Dichtern für dieselbe geschrieben worden, und verherrlicht zugleich die Künstlerin, welche die Tradition durchbrochen, einen neuen, der Wahrheit huldigenden Stil an die Stelle der singenden Recitation und des unnatürlichen Pathos in der Tragödie gesetzt hat, wie das edle, inmitten der Verderbniß der vornehmen Welt durch die reinste, edelste, aufopferungsfähigste Liebe strahlende Weib, das durch ihre tiefe Künstlernatur und ihr unverfälschtes Empfinden das menschlichste Interesse erregt und die übertünchte Bildung der innerlich rohen und durch und durch frivolen Gesellschaft beschämt. Wir erkennen in diesem Drama die geschickteste Hand in der Behandlung des Stoffes und in der Verfolgung des Zweckes, in einem an und für sich spannenden und durch die Situationen fesselnden Drama zugleich der Mlle. Rachel die reichste Gelegenheit zur Entfaltung ihrer Genialität darzubieten. Es waltet in diesem Stücke der feine, ordnende Verstand und das ungemeine Geschick in der Verkettung der Intrigue, wie wir sie in den besten Komödien Scribe's finden. Wir

können natürlich nicht ermitteln, wie viel in der Erfindung des Plans dem als Mitverfasser genannten Legouvé angehört, aber durch das Ganze der Composition weht jener pikante Verstand, der uns in den interessantesten Stücken Scribe's begegnet und der uns so oft schon unsere Bewunderung abgenöthigt hat. Wie viel können deutsche Dichter der Gegenwart an der Composition dieser Adrienne Lecouvreur von dem französischen Dichter lernen! Wie wenig läßt sich im Gebiete des Schauspiels von dem, was seit wenigstens ein paar Decennien auf unserem deutschen Boden gewachsen ist, an Kunstverstand, an feiner Wendungsfähigkeit, an Subtilität in der Einfügung der einzelnen Ringe zu einer fortlaufenden Scenenkette mit dieser Adrienne vergleichen! Wer nicht ganz blind, oder, als dramatischer Dichter, von einer verdummenden Selbstgefälligkeit besessen ist, muß diese Ueberlegenheit der Franzosen im Conversationsstück fühlen. Der Dichter der Adrienne Lecouvreur versetzt uns durch die Figuren seines Stücks wirklich in die frivole Atmosphäre jener Zeit der Regentschaft, die Farben sind dazu mit feiner Berechnung gewählt, der ganze Dialog athmet diesen Ton, aus dem sich nur Adrienne selbst zu einer edlen Haltung erhebt. Am gelungensten erscheint uns an diesem Schauspiel die dramatische Fortleitung der Handlung. Der Verfasser hat oft die zierlichsten Häkchen gebogen, um durch sie einen neuen Ring in der Kette zu befestigen; nirgends ist eine plumpe Hand sichtbar, sondern überall

eine feine Berechnung in der Steigerung des Interesses und der Stimmung, ohne je in einen trockenen Calcul hineinzugerathen, welcher die Wirkung zerstört. Die Personen sind zu lebendigen Gegensätzen auseinandergetrieben und die ursprüngliche Farbe derselben ist mit sicherer Hand festgehalten. In nichts indessen hat der Verfasser der Adrienne so sehr sein Geschick bewiesen, als in der Art, wie er alle Strahlen des Genies unserer berühmten Künstlerin in die für sie geschriebene Rolle der Adrienne Lecouvreur zu sammeln gewußt hat. Wer Mlle. Rachel kennt, wer eine Anschauung ihrer künstlerischen Eigenthümlichkeit gewonnen hat, wird bis in die geringsten Züge der Adrienne das Urbild des Dichters erkennen, er wird mit einer fast mathematischen Gewißheit die Wirkungen des Talents der Mlle. Rachel berechnet finden, und doch stört diese Absicht, und diese fortlaufende Beziehung zu Mlle. Rachel als Trägerin der Adrienne durchaus nicht, weil die Situationen, in welche die Adrienne versetzt ist, in sich selbst doch natürlich, ungesucht und dem Wesen der Adrienne nicht widerstrebend sind. Nur in einem Punkte der Composition ist für den tiefern Blick ein Bruch in der Entwickelung, eine Wendung, in welcher der Dichter, im Hinblick auf Mlle. Rachel, offenbar zu düstere, mit dem Grundton des Werkes nicht übereinstimmende Farben gewählt hat, kurz, wo die Stimme der Begeisterung für den Triumph der Mlle. Rachel die Stimme des Dichters übertönt hat. Dies ist der Tod

der Adrienne. Er ist, wenn auch durch das vergiftete Bouquet, welches ihr die tief verletzte, tückische Nebenbuhlerin sendet, um sie zu tödten, geschickt herbeigeführt, doch durch den Ton und die Richtung des ganzen Stücks nicht gerechtfertigt. Der Tod kommt nur mechanisch an Adrienne heran, und geht nicht aus der Anlage und Entwicklung des Dramas hervor. Daher erschüttert der Tod und das Hinscheiden der Adrienne wohl, aber er erzeugt keine wahrhaft tragische Stimmung, weil die Adrienne nur wie eine Sache vernichtet wird, deren man sich entledigen will, aber weder für eine Schuld büßt, noch durch die ganze Verkettung der Verhältnisse als ein nothwendiges Opfer derselben fällt. Genug, die Sterbescene der Adrienne ist ein Tribut, welchen der Dichter nur der bewunderungswürdigen Kunst der Mlle. Rachel dargebracht hat, auf der Bühne zu sterben, und uns das Hinscheiden durchleben zu lassen. Wir verzeihen es Scribe, nachdem wir Mlle. Rachel haben sterben sehen, daß er ihr dazu Gelegenheit geboten, aber wir brechen doch nachträglich über diesen, dem Schauspiel eigentlich fremdartigen Zug den Stab.

Es that uns und mit uns gewiß Vielen wohl, einmal Mlle. Rachel, nachdem wir dieselbe stets auf dem Gebiete der französischen Tragödie, in den Fesseln des Alexandriners und einer meist pathetischen Rhetorik den Kampf menschlicher Leidenschaften hatten darstellen sehen, in einem Conversationsstück menschliche Leiden und Freuden

durchleben zu sehen. Und die Adrienne hat dem Genius der Künstlerin einen herrlichen Spielraum dazu gewährt. Was wir aus ihren Darstellungen schon früher heraus=erkannt haben, daß sie mit einer, dem oberflächlichen Blick sich leicht verbergenden Feinfühligkeit die Farben, selbst bei aller Verwandtschaft der Heroinen in der französischen Tragödie, doch sehr abzuschatten versteht, das drängte sich in der Adrienne Lecouvreur sogleich auch dem Laien auf. Bei allen Contrasten ihrer Stimmung, bei allen Kämpfen, in welche der Dichter sie versetzt hat, immer befanden wir uns doch im Rahmen des Conversationsstücks, wir sahen eine Salondame im edelsten Stile vor uns, welche uns durch den Adel ihrer Natur, nicht durch eine angebildete vornehme Manier imponirt, der hochherzigsten Entschlüsse fähig, voller Hingebung an eine ihre Phantasie bezaubernde ritterliche Persönlichkeit. Diese vornehme Künstlernatur sahen wir das Entzücken eines bebenden Herzens, die Bitterkeiten gekränkter Liebe, verletzten Stolzes, eifersüchtiger Aufregung durchleben und uns in allen Lagen, in welche sie von dem Dichter gesetzt worden ist, das höchste Interesse an ihrem menschlich so berechtigten Empfinden erwecken. Zum ersten Male offenbarte uns Mlle. Rachel auch die Töne eines dem Schmerz sich hingebenden Wesens, wir sahen sie sich auch durch Thränen erleichtern. Dabei wieder die höchste Mäßigung in der Geberde, der beseelteste Ausdruck und die, auch in den Augenblicken der schmerzlichsten, aufregendsten Kämpfe stets

bewahrte vornehme Haltung, wodurch sie eine so imponirende Herrschaft ausübt. Der Gipfel der Darstellung war die, durch ihre erschütternde und aus der feinsten Beobachtung hervorgegangene Wahrheit bewunderungswürdige Sterbescene. Alle Wandelungen von der durch den Hauch des vergifteten Bouquets bewirkten Betäubung bis zum völligen Irrsinn, und endlich von dem Erwachen aus dieser Geistesabwesenheit bis zu den brennendsten Todesschmerzen und dem zermalmendsten Kampf, von dem Leben zu scheiden, das sie so gern noch umklammern möchte, alle diese Wandlungen bildeten ein so erschütterndes und großartiges Ganze, daß wir athemlos lauschten und uns doch durch die furchtbaren Wahrheiten ästhetisch niemals verletzt fühlten.

---

9. Mlle. Rachel als Virginie und Athalie.

Mlle. Rachel schloß am 2. ihr glänzendes Gastspiel in der Virginie mit der Tragödie gleichen Namens von M. Latour (de Saint-Ybars), welcher der zweite Akt der Athalie von Racine folgte. Dieser Vorstellung, der zwölften im Cyclus der Künstlerin, waren die Wiederholungen der Phädra, Adrienne Lecouvreur und der Camille in den Horaziern vorangegangen, Schöpfungen, über welche wir uns bereits ausführlich erklärt haben. Der Wiederholung der Horazier

hatte Mlle. Rachel am Sonnabend noch ein artiges Genrebild von Ponsard, betitelt Lydie, hinzugefügt, in welchem die Künstlerin die graziöse, eifersüchtig schmollende, und zugleich ein wenig koquette Geliebte des Horaz mit allem Zauber des Liebreizes und der feinsten Wendungsfähigkeit ausstattete, so daß die tragische Muse sich ganz in ein nur durch seine Liebenswürdigkeit fesselndes Weib verwandelt hatte. Die letzte Vorstellung der Künstlerin, Virginie, bot uns zugleich ein verhältnißmäßig wenig bekanntes Stück dar. Nicht ohne formelles Geschick für Bühnenwirkung gearbeitet, und in einer geschmackvollen, reinen, bisweilen auch zu poetischem Schwunge sich steigernden Sprache geschrieben, kann diese Tragödie doch durchaus für kein Kunstwerk gelten. Mit den Werken der altfranzösischen Tragödie darin auf gleicher Linie stehend, daß die Virginie die römische Welt ganz in eine modern französische umschafft, und dem eigentlich geschichtlichen Geiste wenig Rechnung trägt, so sehr sie auch in manchen Aeußerlichkeiten eine antiquarische Genauigkeit beobachtet hat, leidet dies Werk vornämlich an dem Grundfehler, daß es uns den Appius Claudius mit allen Zügen einer unedlen, niedrigen, ja brutalen Natur hingestellt hat, der uns in seinem Verhältniß zur Virginie nur Abscheu einflößt und dadurch die Virginie zu einem bloßen Opfer einer durch Nichts gemilderten Niederträchtigkeit herabsetzt. Entweder mußte der Dichter den großen politischen Wendepunkt, den Sturz

der Decemvirn durch sein Drama vor uns werden lassen, eine Aufgabe, die offenbar über seine Kräfte ging, oder, zog er sich auf die Welt der subjectiven Leidenschaften zurück, so mußte er den Appius Claudius wenigstens mit dem Adel der Leidenschaft ausstatten, der ihn uns interessant macht und sein späteres Verfahren gegen Virginie als Ausdruck einer übermächtigen Empfindung erscheinen läßt, welche den ursprünglich edleren Kern in ihm erstickt. So aber ist auch selbst das erste Gefühl des Appius Claudius für Virginie nur eine übermüthige Laune, die sich nachher in eine, an Franz Moor's Tücke und Bosheit gegen Amalie erinnernde Wuth verwandelt. Genug, der Dichter hat dadurch den für seine Tragödie menschlich interessanten Schwerpunkt aus den Händen gegeben und dann alle Folgen dieses Mißgriffs auf sich nehmen müssen. Denn die sonstigen Schwächen in der Composition dieser Tragödie rühren von der Ursünde her, die wir angedeutet haben. Die Aufmerksamkeit, welche wir der großen Künstlerin schuldig sind, gestattet uns nicht länger dabei zu verweilen. Da die Virginie zum ersten Mai 1845 auf dem Théâtre français gegeben worden ist, so hat der Dichter sicher bei seinem Werke Mlle. Rachel gegenwärtig gehabt. Der Dichter ist zu beneiden, welcher seinem Drama solche Flügel leihen kann, um es über den Boden zu heben! Sieht er Mlle. Rachel die Virginie spielen, so wird er sich über seine eigene Kraft in der süßesten Illusion wiegen. Welch' ein schönes, geschlossenes

Bild, diese Virginie! In holder Jungfräulichkeit erscheinend, römischen Ernst und mädchenhafte Anmuth in sich vereinigend, voll Pietät für den Vater und die Penaten des Hauses, der unziemlichen Bewerbung des römischen Machthabers zuerst den sittlichen Stolz in unschuldvollster Weiblichkeit entgegenstellend, dann in dem Heiligthum ihrer Ehre und weiblichen Würde durch Appius Claudius' freches Anerbieten verletzt, demselben das empörte Gemüth einer noch ganz unentweihten Natur zeigend, sahen wir die Künstlerin nach einander alle Schmerzen und Erschütterungen durchlaufen, die ihr durch die niedrige Bosheit des Appius Claudius bereitet werden. Zur Hervorbringung dieses bewegten Bildes der römischen Jungfrau hatten das Wort, der mimische und plastische Ausdruck der ganzen Persönlichkeit wieder das engste Bündniß mit einander geschlossen. Der Virginie schloß sich der zweite Akt der Athalie an, in der wir ein furchtbar-unheimliches Bild der Baalsdienerin Athalie empfingen, ein Fresko-Bild in großen Zügen, in Maske, Ton, Haltung, Blick die von finstern Traumgesichten erschreckte, in ihren Grundfesten erschütterte Königin, schlangenartig sich um das priesterliche Kleid ringelnd, um es in dieser Umarmung zu erdrücken, und doch ohnmächtig es zu vernichten! Von der keuschen römischen Jungfrau zu dieser grauenerregenden Baalsdienerin, welch' ein ungeheurer Sprung, der uns auch die außerordentliche Verwandlungsfähigkeit der Künstlerin offenbarte! Die Anwesenheit der Mlle. Rachel in

Berlin hat uns dies reiche, großartige Talent in seinen herrlichsten Schöpfungen gezeigt. Wir müssen hinzufügen, daß es die Natur der Dichtungen, in welchen Mlle. Rachel erschien, mit sich bringt, daß dieselbe fast immer größer war, als die poetische Gestalt, welche sie zu verkörpern hatte. Mlle. Rachel kennt, bei dem Zustande der dramatischen Poesie der Franzosen, jenes Gefühl fast gar nicht, was große deutsche und englische Schauspieler ihren Größen gegenüber so oft empfinden, sich zur Höhe der poetischen Charaktere aufschwingen, mit forschendem Geiste den Lebensfaden derselben aufsuchen und dann den mühsamen Rückweg zur Gestaltung derselben im Sinne des Dichters durchwandern zu müssen. Sie bereichert durch die Quellen ihres Genius jene dichterischen Persönlichkeiten, welche einst unter dem Eindruck des Hofes und formeller Gesetze erwachsen waren, indem sie ihnen ächt menschliche Leidenschaften einhaucht, und ihre Rhetorik zu einer durchsichtigen Hülle von Seelenzuständen verklärt. Möchte es der großen Künstlerin vergönnt sein, einmal aus dem Strome reinster Poesie zu trinken, gegen welche sich die altfranzösische Tragödie doch meist nur wie stehendes Wasser verhält, wir meinen aus Shakespeare und Göthe! Aber dies werden, bei der geringen Fähigkeit der französischen Sprache und Nationalität, sich fremde Idiome, Lebens- und Denkweisen treu anzueignen, wohl fromme Wünsche bleiben. Wer wünschte sonst wohl Mlle. Rachel und uns nicht den Genuß, sie einmal als

Lady Macbeth zu sehen! Aber so fern uns auch die altfranzösische Tragödie liegt, so nahe ist uns doch der Genius der Rachel durch die Art und Weise ihrer künstlerischen Versinnlichung dieser Gestalten getreten, weil sie uns eine Macht, Größe, Furchtbarkeit und Majestät menschlicher Leidenschaften in einer weiblichen Seele aufgeschlossen hat, für welche wir bis dahin keinen Maßstab gekannt haben. Und darin liegt ihre befruchtende Kraft, welche die Künstlerin auch auf ihre deutschen Genossen ausüben kann. Wer die Weise der Künstlerin, ganz so wie sie leibt und lebt, auf die Darstellung der Seelenzustände übertragen wollte, liefe Gefahr zur ärgsten Karikatur zu werden, weil ihm dabei zwei Faktoren fehlen würden, der schöpferische Genius und der Geist der Nationalität, in welchem sich Mlle. Rachel bewegt. Und hier gilt es, die Grenzlinie der bildenden Kraft zu bezeichnen, welche Mlle. Rachel auch auf deutsche Schauspieler und Schauspielerinnen auszuüben vermag. Das Prinzip, nach welchem Mlle. Rachel gestaltet und schafft, ist von allgemeinem, weit über die Grenzen der Nationalität hinausreichendem Werthe, nämlich den ganzen Umfang der Rede wie der Persönlichkeit unablässig zum Ausdruck der Seelenzustände zu verwenden. Dazu dient ihr die bewundenrungswürdige Technik in der Behandlung der Rede, wie ihre stets der Situation sich anschmiegende Plastik und Mimik. In diesem stetigen Ineinanderwirken dieser drei Fak-

toren zur Abbildung des individuellen Lebens und seiner Wandlungen liegt die außerordentliche Meisterschaft der Rachel und ihre erschütternde Wahrheit. Die natürliche Schranke wird ihr nur durch den Geist ihrer Nationalität und namentlich ihrer Sprache gezogen, welche, ihrem Wesen nach, einen ganz anderen Tonfall, andere Inflexionen der Stimme, andere Tempi bedingt, als die unsrige. Deshalb wäre ein Nachschaffen der Rachel mit demselben Wechsel des Tons und der Tempi eine Sinnlosigkeit, weil der Geist der deutschen Sprache einen andern Tonfall, andere Zeitmaße, andern Wechsel der Stimme fordert. Wohl aber bleibt Mlle. Rachel in der Art, der Rede, auch der längsten, Leben und Farbe zu geben, und sich so vor Eintönigkeit zu schützen, in ihrer Kunst, den Vocalen und Consonanten ihre tiefe symbolische Kraft abzulauschen und zu benutzen, wie in der Vermeidung alles Dehnens und alles hohlen Declamirens ein unablässiges Muster. Eine Schauspielerin, welche mit Verstand die Kunst der Rachel anwendet, d. h. mit Berücksichtigung des Geistes der beiden verschiedenen Sprachen, wird gewiß daraus den schönsten Gewinn ziehen, weil sie sicher sein kann, sich vor Eintönigkeit, Schönrederei und dem Schleppen der Rede zu bewahren. Aus dem Gesagten folgt daher auch, daß Mlle. Rachel, obwohl innerhalb der französischen Nationalität stehend, doch durchaus nicht in französischer Manier befangen ist, sondern dieselbe, wie wir dies bereits

in unserem ersten Artikel ausgesprochen haben, vielmehr durchbrochen hat, indem sie die Wahrheit an die Stelle jenes singenden Pathos gesetzt hat, welches die gang und gäbe Weise der tragischen Recitation der Franzosen war und noch ist. Die Darstellung der Rachel ist nicht Manier, sondern Stil, und zwar großartiger, freier, kühner Stil, nur bedingt durch die Natur des darzustellenden Gegenstandes und des Geistes der französischen Sprache. Aus diesem Boden einer zu ihrem reinsten künstlerischen Ausdruck gebrachten Nationalität erhebt sich nun die Plastik und Mimik der Rachel zum Ausdruck des ewig Wahren, Bedeutungsvollen und Schönen. Hier feiert die Künstlerin ihre reinsten, über jede Nationalität hinausreichenden Siege, hier spricht sie die allen Menschen vernehmliche Sprache des beseeltesten Lebens. Wer diesen wunderbaren Verein von Natur und Geist, von Unmittelbarkeit und Studium, von Begeisterung und Besonnenheit in Mlle. Rachel mit freiem Blick betrachtet, wird die Seltenheit solcher Erscheinung begreifen und in ihrer Anerkennung sich freudig bewegt fühlen. Es war uns eine erhebende Beschäftigung, dem Geistesleben dieser Künstlerin denkend nachzugehen und durch unsere Erkenntniß ihres Wesens und ihrer Bedeutung sowohl ein Zeugniß deutscher Kritik, als deutscher Geistesfreiheit abzulegen.

---

10. Mlle. Rachel als Thisbe in Victor Hugo's Angelo.

Wir haben uns in unseren früheren Berichten über das Genie der Rachel ausführlich ausgesprochen und dasselbe in seiner ganzen Bestimmtheit und spezifischen Stärke zum Bewußtsein gebracht. Genug für die Einsichtigen, und für Diejenigen, welche sich der Größe nur deshalb widersetzen, „weil sie zu Grunde gehen würden, wenn sie sie anerkennten," haben wir nicht geschrieben. Diesmal erscheint die große Künstlerin nur auf flüchtigem Durchzug. In diesem Cyklus tritt sie in zwei neuen Gestalten vor uns hin. Mit der einen derselben eröffnete sie ihr Gastspiel, nämlich mit der Thisbe in Victor Hugo's Angelo, einem Stücke, welches V. H. vor etwa 16 Jahren verfaßt hat. Kaum das Genie der Rachel vermag diese Tragödie über Bord zu halten. Sie ist ein Gemisch von Unnatur und Absichtlichkeit, von prahlerischen Großmuthsphrasen und von Trivialitäten, ein forcirter und darum ohnmächtiger Ansatz, gewisse sociale Gegensätze in den Kampf zu führen, ein Versuch, der sich neben der Rechtfertigung, oder besser der Erklärung, Victor Hugo's über seine Absichten in dieser Tragödie nur noch abenteuerlicher ausnimmt. Also über das Stück, heut gewiß längst von dem Dichter selbst zu den Todten geworfen, kein weiteres Wort der Kritik. Aber die Darstellung der Rachel in der Rolle der Thisbe zeigt, was eine großartige, tiefe Natur aus der Fülle ihrer Phantasie aus einer Figur

zu machen im Stande ist, zu der der Dichter kaum das Skelett geliefert hatte. Welch' Fleisch und Blut bekundet diese Thisbe der Rachel, verglichen mit Victor Hugo's Marionette, welche von den widerstrebendsten Affekten hin und hergerissen, bald der opferbereitesten Großmuth, bald der niedrigsten Rachsucht entgegentaumelt, nur von der Willkühr des Dichters geformt und beherrscht! Welche Flamme steigt aus diesem Rauche Victor Hugo's durch die Rachel empor! Das ist die aus dem Volke erwachsene Schauspielerin mit glühender Leidenschaft im Herzen, verschmäht von dem Gegenstande ihrer Liebe, die eifersüchtige Furie, die listige Circe, die höhnende Schlange und das zu augenblicklicher Großmuth sich aufraffende Weib! Das Alles erscheint in der Darstellung der Rachel so wunderbar vereinigt, daß die Figur wie ein lebendiges Geschöpf aussieht, während doch nur die schöpferische Kraft der Rachel uns zu dem Glauben erhoben hat, hier stehe ein wirkliches Weib vor uns. Ja, das Leben, womit sie diese zerfetzte, unwahre, ja unmögliche Gestalt übertüncht hat, ist ein Triumph des Genius, wie er kaum überwältigender gefunden werden kann. Dazu wirkt wieder bei dieser Künstlerin Alles mit, der seltenste Verein von Eigenschaften, die Natur und Geist auf eine einzige Persönlichkeit häufen können. Die Fülle des Lebens, über welches die Rachel gebietet, ist erstaunenswürdig. Nichts in diesem Wesen wirkt vereinzelt. Immer ist es der Zusammenklang von Erscheinung und Hal=

tung, des Blicks und der unendlich beredten Lippen des gesprochenen und des vorbereiteten Wortes, des natürlichen Klanges und des symbolischen Ausdrucks, welchen sie den sprachlichen Elementen mitzutheilen versteht, die gemeinsam ein von Kraft strotzendes Leben erzeugen. Und darin liegt jene zündende Gewalt, deren sich jetzt keine Schauspielerin auf deutschem Boden rühmen kann. Daher die seltene Erscheinung, daß, so lange die Rachel auf der Bühne steht, man sich im Augenblick kaum um den wirklich poetischen Werth des Dargestellten bekümmert, denn sie giebt immer ein Stück vollen Lebens, mag sie nun verschmähte Liebe rächen, oder sich opfern, die Nebenbuhlerin niederdonnern, oder wie eine Viper hinterlistig stechen, immer dringt ein großes, leidenschaftliches Weib, selbst in der schwächsten Dichtung, deren Träger die Rachel ist, mit unwiderstehlicher Macht auf uns ein! Und in dieser imperatorischen Gewalt liegt die Fessel, welche uns die Rachel anlegt, wenn wir der Darstellerin gegenüberstehen, der wir uns selbst da, wo sie in Widerspruch mit der Schönheit tritt, nicht entwinden können. So in sich abgeschlossen die Rachel in ihrem Spiele erscheint, so festgezogen der Kreis ihres Schaffens ist, dennoch wird man nicht müde, sie zu sehen, zu hören, weil wir durch sie stets das Gefühl eines aus der Tiefe gestaltenden Lebens gewinnen, welches sich die Modulationen, diese Bewegungen, diese Plastik dazu mit Naturnothwendigkeit erschaffen hat. Was in ihr diesen Charakter des Ursprünglichen, Gesetz-

gebenden hat, erscheint nun freilich bei der Schwester Rebekka, welche uns Mlle. Rachel an jenem Abend zum ersten Mal in der Rolle der Katharina Bragandini vorführte, als eine bis zum Mechanismus herabgedrückte Copie. Rebekka Felix ist gewiß nicht ohne Talent, namentlich nicht ohne Aneignungsfähigkeit; aber sie erscheint, mit der großen Schwester zusammenspielend, wie eine umgekehrte Tapete derselben. Hätte man Mlle. Rachel nicht neben ihr, so würde sie viel erfreulicher wirken, aber in einem Athem das Urbild und das mechanische Abbild, ist zerreißend.

---

11. Mlle. Rachel als Belle=Isle in dem Schauspiel gleichen Namens.

Man muß entweder mit Blindheit geschlagen sein, oder nicht sehen wollen, wenn man bestreitet, daß Mlle. Rachel, innerhalb des Kreises der französischen Dichter, einer außerordentlichen Mannigfaltigkeit der Gestaltung fähig ist, und einen Reichthum verschiedenartiger Individualitäten zu schaffen vermag. Allerdings ist dieser Kreis der dramatischen Poesie der Franzosen überhaupt ein verhältnißmäßig beschränkter, verglichen mit der unendlichen Fülle von Lebensformen der dramatischen Poesie der Engländer und Deutschen. Was aber die französische Poesie nur irgend im Gebiete des Ernstes von

Unterschieden der Persönlichkeiten zuläßt, das bringt Mlle. Rachel auch zur höchsten Bestimmtheit plastischer Unterschiedenheit. Die römische Virginie, das Baalsweib Athalie, und Mlle. de Belle-Isle, welche auseinandergehaltene Lebensbilder! Wer fein hört und scharf sieht, wird auch zwischen den beiden, durch ihre sittliche Grundlage sehr verwandten, Individualitäten der Virginie und der Belle-Isle zarte Unterschiede und Schattirungen des Grundtons und der ganzen Erscheinung wahrnehmen. Und welch' ein gewaltiger Sprung von diesen jungfräulichen Gestalten zum grauenerregenden Baalsweibe Athalie! Schon bei der ersten Anwesenheit der Rachel in Berlin hielten wir dies Bild für eine ihrer vollendetsten Schöpfungen. Dieser Eindruck hatte sich jetzt wiederholt, als wir sie nach der Virginie am 19. wieder als Athalie sahen, ja wo möglich noch erhöht, weil wir immer mehr inne wurden, welch' ein durchgebildetes Bewußtsein diese Formen erzeugt hat. Wer vermag sich dies heidnische Weib des alten Bundes im Kampf mit der Priesterherrschaft, die herrschsüchtige, auf einem Vulkan stehende Fürstin, die vor keinem Mittel zurückbebt, sich den Thron zu sichern, ergraut in einem verbrecherischen Geschlecht, und doch zugleich in beständiger Furcht vor dem Traumgebild des Priesterzöglings, wer vermag sich diese Gestalt charakteristischer und zugleich phantasiereicher zu denken, als sie die Rachel zur Anschauung bringt! Wer hier nicht die höchste

Einheit des Stils herausfühlt, dem ist überhaupt nicht zu helfen. Und damit stelle man Mademoiselle de Belle-Isle der Rachel zusammen! Mit ihrem Erscheinen, mit ihrer ganzen Haltung, ihren ersten Worten und den sie begleitenden Bewegungen steht die sittliche Grazie eines Mädchens vor uns, vor deren Werth wir uns, inmitten einer frivolen, von Lastern zerfressenen Welt, unwillkührlich beugen, an der sogar die Frechheit eines Richelieu zerschellt! Dieser Nimbus sittlicher Grazie, mit welchem die Rachel diese Belle-Isle umgiebt, ist für uns der eigentlich poetische Kern ihrer Darstellung, aus dem sich das Einzelne, Alles naturgemäß entfaltet. Aus diesem Bilde einer bewußtlos wirkenden, sittlichen Gewalt, von der strengen Convenienz gesellschaftlicher Formen beschirmt und zugleich durch Seelenleiden gereift, erheben sich dann die Momente, wo die Rachel als Belle-Isle, in der furchtbaren Collision, die sie zu vernichten droht, in Ton und Geberde die conventionellen Formen abwirft und die Angst des gefolterten Herzens und seine Verzweiflung zu ihrem Rechte bringt, zu einer wunderbaren tragischen Gewalt. Und liegt in diesem Contrast, wie ihn die Rachel giebt, nicht etwa die höchste Wahrheit? Denn Mlle. de Belle-Isle wäre keine so tief empfindende, so sittlich schöne Natur, wenn nicht in dem Augenblick, wo sie einem teuflischen Plane zu erliegen droht, auch der Schrei der Verzweiflung bei ihr sein Recht hätte. In solchen Momenten, wie sie uns Mlle. Rachel

in den Seelenqualen ihrer Belle-Isle vergegenwärtigt, empfinden wir die Tiefe und die Gewalt des unsterblichen Wortes: „Es giebt Situationen, wo Verzweiflung Pflicht und jeder Trost eine Niederträchtigkeit ist.“ — Der Rolle der Belle-Isle folgte dann der vierte Akt der Phädra. Solche herausgerissene Scenen haben stets etwas Mißliches, weil der Zuschauer sich sehr schwer gleich in die Mitte des Lebens hineinstellt, das er nicht vor sich hat werden sehen. Und nun gar in die Qualen eines so zerstörten Lebens, wie das der Phädra! Und dennoch stand in dieser einzigen Scene das ganze mythologische Weib vor uns, von der elementaren Kraft übergewaltiger Leidenschaft zu Grunde gerichtet. — Es ist unzweifelhaft, daß der Rachel, weil sie an ihrer Nationalität auch ihre Schranke hat, die Verkörperung solcher Gestalten versagt sein wird, welche mit dem französischen Wesen gar keine Verwandtschaft haben, ja durch eine tiefe Kluft von demselben geschieden sind, Gestalten, welche der französische Genius überhaupt nicht einmal bis in ihren letzten Wurzelfasern begreifen und anschauen kann. Dahin gehören z. B. Gestalten wie Gretchen und Klärchen, welche in dem Zauber ihrer idealen Naivetät und Gemüthstiefe den Franzosen überhaupt unfaßbar sind, weil sie zu ihnen auch nicht die geringste Wahlverwandtschaft haben. Aber man gebe Mlle. Rachel aus dem Reiche der englischen und deutschen Poesie Individualitäten, zu welchen sie von ihrem Standpunkt

aus die Brücke schlagen kann, und man wird dann schwerlich etwas Vollendeteres von irgend einer deutschen und englischen Schauspielerin empfangen können! Ja, wir bekennen es offen, wir vermögen uns kein poetischeres, kein geistigeres Bild zu schaffen, als es uns Mlle. Rachel, wenn ihr dies vergönnt wäre, von einer Lady Milford, Orsina, Eboli und Lady Macbeth geben würde. Diese Ueberzeugung hat diesmal die große Künstlerin nur noch tiefer in uns befestigt.

---

12. Mlle. Rachel in der Rolle der Diane de Mirmande im Schauspiel gleichen Namens.

Am 7. erschien Mlle. Rachel zum ersten Male in der von ihr geschaffenen Rolle der Diane de Mirmande in dem neuen Schauspiel von Augier: Diane. Augier ist ohne Zweifel einer der talentvollsten Dichter des jetzigen Frankreichs. Schon vor mehreren Jahren bewährte er in seinem geistvollen Lustspiel: La ciguë einen feinen Verstand für dramatische Composition, wie für die Grazie des Ausdrucks. Durch sein neuestes größeres Werk hat sich Augier gewissermaßen zwischen die Extreme des alten, sogenannten klassischen, und des modernen Drama's, wie solches besonders durch Victor Hugo ausgebildet worden ist, gestellt. In diesem Streben Augier's, sowohl die Kälte und rhetorische Haltung des alten Dra=

ma's, als die Unnatur und Forcirtheit der modernen französischen Tragödie zu vermeiden, und die Würde des ersteren mit der Wärme der letzteren zu vereinigen, liegt die Berechtigung unseres Dichters. Er wollte in seiner Diane den Glanz und die Vollendung der Form, wie sie in Corneille und Racine zur Erscheinung gekommen, mit dem Interesse an echt menschlichen Charakteren und Situationen in Einklang bringen. Noch ist unser Dichter allerdings nicht zu dieser Harmonie durchgedrungen, denn in der Diane überwiegt unbedingt der Glanz der Form die dramatische Kraft der Composition. Daher Diane durch jeden Versuch der Uebertragung, und wäre sie noch so gewandt, ihren Hauptreiz einbüßen muß! Die Absicht unseres Dichters, mitten in die Welt Ludwig's XIII. einen, durch Adel und Hoheit der Gesinnung an die Welt des Alterthums erinnernden Charakter zu versetzen, ihn zum verherrlichten Mittelpunkt zu erheben, dazu ein Weib zu wählen, deren Kraft schwesterlicher Liebe nur durch die Begeisterung für das Staatswohl, welches sie in der Erhaltung des Cardinals Richelieu erblickt, überwogen wird, diese Absicht macht der Gesinnung Augier's zwar alle Ehre, aber in der Ausführung derselben liegt auch zugleich die ästhetische Schwäche seines Stücks. Wir werden nämlich in dem Stück nicht sowohl durch die zwingende Macht der Verhältnisse zur Größe der Diana emporgehoben, sondern die Situationen sind vielmehr darauf berechnet, diesen Lieblingscharakter unablässig in

das glänzendste Licht zu stellen. Und in dieser stets fühlbaren Absicht liegt die erkältende Wirkung unseres Dramas. Ja, die Spitze desselben, wo Diana, nachdem sie die Unterredung Richelieu's mit König Ludwig belauscht, und, begeistert für die staatsmännische Größe Richelieu's, den Bruder sogar der Erhaltung des Ministers zu opfern bereit ist, diese Spitze ihrer sittlichen Größe ist vielmehr eine aus der Berechnung des Dichters entsprungene, als aus der Kraft der Situation und der handelnden Personen erwachsene Katastrophe. Der Zuschauer muß zu ihrem Verständniß die weltgeschichtliche Bedeutung Richelieu's mitbringen, um die Entschließung der Diana begreiflich zu finden. Niemand aber wird aus der einzigen Unterredung zwischen dem König und Richelieu die folgende Katastrophe Diana's für motivirt erklären, weil sie sich nicht aus der gesammten Bewegung des Dramas begreiflich macht, sondern nur der beabsichtigten Verherrlichung der Diana dient. Dieser Grundzug verständiger Berechnung, nicht unmittelbaren und darum unwiderstehlich wirkenden Lebens, geht als ein erkältender Ton durch unser Stück, welches übrigens im Einzelnen, namentlich in der Zeichnung mancher Gestalten, uns schöne Züge des Talentes darbietet. Die Lösung des Ganzen, wie überhaupt der fünfte Akt befriedigt nicht, denn auch ihm fühlt man die Absicht an, Diana in einer neuen Situation durch die Größe ihrer opferungsfähigen Natur leuchten zu lassen. Die Resignation Diana's,

mit welcher wir entlassen werden, giebt dem Zuhörer das Gefühl einer unaufgelösten Dissonanz! — Nun zu Mlle. Rachel als Diana. Glücklich Herr Augier, daß er über eine so geniale Kraft für seine Diana verfügen konnte! Ja, der Hinblick auf sie hat jedenfalls mit zur Entstehung dieser ganzen Gestalt beigetragen. Wahreres, Ergreifenderes, bis in die geringsten Einzelheiten Ausgearbeiteteres haben wir niemals von der Bühne herab gesehen und bewundert, als die Diana der Rachel. Die an das Mütterliche streifende Zärtlichkeit für den geliebten Bruder, die Sorge für sein Wohl und Wehe, die Hoheit des Charakters, dann der Kampf zwischen Liebe und Ehre, die Kraft der Resignation, alles dies kam mit einer so inneren Wärme, einer solchen Wahrheit und Schönheit zugleich zur Erscheinung, daß wir uns bei diesem Triumph höchster Begabung und vollendeter Herrschaft über den Stoff in einer, zwischen Rührung und Entzücken wechselnden Stimmung befanden. Wir können aus der Fülle des ganzen Bildes keine einzelnen Züge herausheben, so sehr bildet es eine Kette des edelsten, feinfühlendsten Lebens, welches die läuternde Flamme der Kunst von jeder Schlacke gereinigt hat. Vor der Schönheit und Weiblichkeit dieses Bildes müßte endlich auch das eingelernte Dogma: Mlle. Rachel könne wohl rasen, aber die Töne echter Weiblichkeit seien ihr versagt, zu Asche schmelzen. Wir wenigstens begehren niemals einen edleren Ausdruck echter Weiblichkeit in ihrer

erhabenen Rührung, wie in thränenvoller Wehmuth zu sehen, als ihn uns die größte Schauspielerin der gegenwärtigen Welt hingezaubert hat. Der aufgeregteste Beifall, mit welchem Mlle. Rachel während der ganzen Vorstellung überschüttet wurde, war nur der gerechte Tribut, welchen die bewegte Versammlung der schöpferischen Kraft dieser großen Künstlerin zollte. Nach unserem Empfinden müßten alle deutsche Schauspielerinnen die Kränze ihres Ruhms zu den Füßen ihrer großen Genossin niederlegen, und in der freiwilligen Huldigung dieser außerordentlichen Erscheinung sich zur freiesten Anerkennung ihrer Kunst erheben.

---

13. Mlle. Rachel in Potsdam.

(Nach mündlichen Mittheilungen der Künstlerin.)

Den Freunden und Verehrern der großen Künstlerin wird eine getreue, aus zuverlässiger Quelle geschöpfte, Darstellung der Beziehungen, welche sich für Mlle. Rachel während ihrer diesmaligen Anwesenheit in Berlin zu dem glänzenden Kreise fürstlicher Personen, welche Potsdam um diese Zeit in sich vereinigte, ergeben haben, sicher von Interesse sein, um so mehr, als sich Neid und kleinliche Gesinnung überhaupt darin gefallen, die Ehren, welche einer großen Künstlernatur geworden sind, theils zu entstellen, theils absichtlich zu verschweigen. So ehrenvoll

auch Mlle. Rachel bei ihrem früheren Aufenthalt in Berlin stets in Potsdam von dem kunstsinnigen Monarchen aufgenommen worden war, so blieb der Künstlerin doch durch den erhöhten Glanz, welchen diesmal der fürstliche Kreis ausstrahlte, noch größere Ehren zu erleben vorbehalten. Mlle. Rachel erschien am 8. Juli zum ersten Mal in Potsdam im Theater des neuen Palais als Camille in den Horaces von Corneille. Die Rücksicht, welche man für den künstlerischen Rang der Mlle. Rachel gezeigt hatte, dieselbe, nebst den sie begleitenden Mitgliedern ihrer Familie, in einem andern Saale, als ihre Gesellschaft, speisen zu lassen, lehnte die Künstlerin mit der Bemerkung ab: „Comme un bon général j'aime aux grands jours de bataille faire mon repas au milieu de ma troupe." Nach einer Spazierfahrt im Park, wozu der Künstlerin königl. Equipagen zur Verfügung gestellt worden waren, und einer sehr huldvollen Begegnung mit dem Prinzen von Preußen und dem Prinzen Friedrich der Niederlande, fand am Abend die Vorstellung der Horaces statt, in welchen Mlle. Rachel stets einen ihrer unfehlbaren Siege über die Gemüther erringt. Die erlauchte Versammlung ward zur höchsten Bewunderung hingerissen. Graf Redern übernahm es, im Auftrage Sr. M. des Königs, Mlle. Rachel der russischen Kaiserin vorzustellen, welche, tief ergriffen von der tragischen Gewalt der Künstlerin, dieser Bewegung den für Mlle. Rachel schmeichelhaftesten Ausdruck gab. Des Königs Ma=

jestät machte der von ihm so oft bewunderten Künstlerin das für eine Tragödin ehrendste Geständniß: „Je suis tout bouleversé.“ Die auf Montag bereits anberaumte Vorstellung der Adrienne Lecouvreur unterblieb wegen der drückenden Hitze; dagegen erging an Mlle. Rachel die ehrenvolle Aufforderung, die Geburtstagsfeier Ihrer Majestät der Kaiserin am Dienstag durch ihre Kunst verherrlichen zu helfen. Auf der Pfaueninsel, wohin sich die glänzende Versammlung begeben hatte, riß Mlle. Rachel, welcher hier nur der grüne Teppich der Natur als Schauplatz ihrer Kunst zu Gebote stand, also ohne allen theatralischen Apparat, durch die Vielseitigkeit und Gewalt ihres Talents Alles mit sich fort. Dieselbe hatte nämlich einige Scenen aus der Virginie, 2 Akte aus der Phädra und den zweiten Akt der Adrienne Lecouvreur gelesen. Ein Laut der Bewunderung drängte sich von Aller Lippen. Der Kaiser von Rußland, welcher Mlle. Rachel zum ersten Male gesehen, gestand der Künstlerin, gegen welche er sich unmittelbar nach der Vorstellung über ihre außerordentliche Wirkung aussprach, daß er sie noch größer fände als ihren Ruf. Die Künstlerin war von der mit der höchsten Wärme seiten des Monarchen ihr gespendeten Anerkennung, wie von der mächtigen Persönlichkeit des Kaisers tief ergriffen; ja sie gefiel sich in ihren Mittheilungen besonders darin, den Eindruck dieser Begegnung, wie der ganzen Persönlichkeit des Kaisers mit allem Glanz ihrer reichen Phantasie wiederzugeben.

Der Kaiser, welcher Mlle. Rachel gegenüber nur der vornehme Cavalier sein wollte, ersuchte die von der Anstrengung ihres Spiels sichtlich angegriffene Künstlerin, ihren Sitz nicht zu verlassen, und drohte sich zu entfernen, wenn sie seinem Wunsche nicht Folge leistete. Mlle. Rachel, indem sie so manche ähnliche Triumphe an ihrem Geiste vorübergehen ließ, erklärte mit großer Genugthuung, daß alle ihr am Hofe der Königin Victoria wie Louis Philipp's einst gewordenen Ehren gegen die Wärme, die erlesene Art, mit welcher ihr hier von allen den fürstlichen Personen begegnet worden sei, in den Hintergrund träten. Zugleich hatte der Kaiser Mlle. Rachel persönlich nach St. Petersburg eingeladen, wo dieselbe im nächsten Jahre zwei Monate spielen wird. Tages darauf (am Mittwoch) spielte Mlle. Rachel noch im Theater in Potsdam vor einem eigens dazu geladenen Kreise, dem die Königin mit ihren zurückgebliebenen hohen Gästen beiwohnte, Phédre und den Moineau de Lesbie. Vor dieser letzten Vorstellung hatte des Königs Majestät bereits der Künstlerin ein wahrhaft Königliches Geschenk überreichen lassen, und der Kaiser überschickte ihr durch den Grafen Orloff einen eben so geschmackvollen, als kostbaren Schmuck, eine Doppelbroche, in welcher zwei prächtige Opale zwischen zwei Kreisen glänzender Diamantenfassung in tausend schönen Farben spielen. Mlle. Rachel war von all' dem Erlebten, von den ihr in solcher Fülle gewordenen Auszeichnungen auf das Freudigste bewegt und

gab sich dieser heiteren Stimmung bei einem Abschieds-mahle, welches ihr ein älterer Freund am Donnerstag gegeben hatte, mit der dieselbe im Leben so auszeichnenden Einfachheit, Natürlichkeit und echten Liebenswürdigkeit hin. Von der Freude und Befriedigung, mit welcher Mlle. Rachel Deutschlands gedenkt, geben die improvisirten Zeilen Zeugniß, welche sie, auf den Wunsch des Prof. Hensel, welcher die Künstlerin gezeichnet, unter seine Arbeit setzte: „Mes regards se tourneront toujours avec bonheur du côté de l'Allemagne.“ Und sicher stimmen die Verehrer dieser größten Schauspielerin der Gegenwart in den Wunsch des Königs ein, welcher Mlle. Rachel auf ihre Aeußerung, daß sie stolz sei, wieder in Sanssouci vor Sr. Majestät erscheinen zu können, huldvoll erwiederte: „Ce ne sera pas la dernière fois.“

I. Signora Ristori in Berlin.

---

1. Allgemeine Gesichtspunkte. Ihr erstes Erscheinen in Berlin als Mirra.

Es ist sehr erfreulich, daß uns so bald die Gelegenheit wird, die Signora Ristori, deren Ruhm sich in kurzer Zeit zu einer außerordentlichen Höhe gesteigert hat, kennen zu lernen. Die Wiege dieses Ruhmes ist Paris, nicht Italien, die eigentliche Heimath der Künstlerin. In der Weltstadt Paris gewann die rasch wachsende, bis zur Begeisterung von mancher Seite her sich erhebende Anerkennung ein um so größeres Gewicht, als Paris der Boden der Rachel war, auf welchem diese große Tragödin fast funfzehn Jahre hindurch vom klassischen Théâtre français aus souverain geherrscht hatte. Dieser sich unwillkührlich aufdrängende Vergleich, von Paris aus durch künstlerische und unkünstlerische Motive genährt, giebt der Signora Ristori auch in Deutschland noch ein beson-

deres Interesse, da ja auch die Rachel in diesem Lande so große Triumphe gefeiert hat. Die Kritik, welche sich in ausführlicher Würdigung der Rachel ergangen, kann diesen Vergleich nicht ablehnen, obwohl jeder Künstler zunächst nach seinem eigenen Werthe beurtheilt, aus sich selbst gewürdigt zu werden das unbestrittene Recht hat. Auch die Kritik hat daher beide Gesichtspunkte festzuhalten. Signora Ristori erschien am 12. zuerst als Mirra in Alfieri's Tragödie gleichen Namens vor dem mit größter Spannung der Künstlerin harrenden Publikum. Signora Ristori ist eine edle, zur Darstellung tragischer Zustände berufene Natur, voller Beweglichkeit der Gesichtszüge, welche eine Scala der mannigfaltigsten Seelenstimmungen wiederzugeben vermögen. Die Plastik ist meist von edler Ruhe beherrscht, wenn auch nicht immer bedeutungsvoll genug, nicht immer von idealer Bildung. Die Bewegung der Arme, namentlich die Art, wie die Künstlerin dieselben bisweilen sinken läßt und ausbreitet, würden wir nicht immer unter das Gesetz der Schönheit zu bringen wissen. Aber Signora Ristori weiß sich doch auch in diesem Gebiete zu künstlerischen Höhen aufzuschwingen, welche die Weihe ihres tragischen Berufes verkünden. Wir erinnern namentlich an die Momente des vierten Akts, an ihr Erwachen aus der Ohnmacht und die kühne Verleiblichung der plötzlichen Extase, als sie dem Hintergrunde zustürzt. Das Organ der Künstlerin ist umfangreich, geistig beherrscht, den Intentionen der Seele so gehorchend, daß wir bei ihr

den Eindruck einer frei mit ihrem Material schaltenden Natur empfangen. Am meisten schmiegt sich der Ton den Empfindungen des Schmerzes, der Klage, des eigentlichen Seelenleidens in den zartesten Abstufungen an. Hier giebt uns die Künstlerin so schöpferische Accente, so tief aus dem Abgrunde der Seele entspringendes Leben, so schöne, rührende und echt weibliche Ergüsse, daß wir in dieser Sphäre ihr kaum eine gleiche Künstlerschaft an die Seite zu stellen vermögen. Es ist ein hohes Zeichen der Macht, daß sie den immer und immer wiederkehrenden Schmerzen- und Klaglauten in Alfieri's, trotz leidenschaftlicher Ergüsse doch marmorkalten Tragödie ein so warmes, so lebendiges Colorit zu geben vermag, daß sie die eintönigen und durch ihre stete Wiederkehr langweiligen, unlebendigen Qualen des Gemüths, die Selbstpeinigungen desselben, fast zu fesselnden Ergießungen des gefolterten Herzens macht. Signora Ristori überholt in ihrer Darstellung der zerrissenen, sich selbst anklagenden Seele den Dichter Alfieri weit. Nicht auf gleicher Höhe steht bei Signora Ristori der Ausdruck der eigentlich dämonischen Gewalten. Es gebricht ihr dazu die energische Tiefe, der Erzklang des Tones, der uns, begeistigt von dem schöpferischen Hauche, erzittern macht. Hier scheint sich, soweit eine erste Leistung darüber ein entscheidendes Urtheil zuläßt, die Schranke der Künstlerin herauszukehren, von einem höchsten Standpunkte aus beurtheilt und gemessen nach Dem, was uns auf diesem Gebiete geboten worden ist. Signora Ristori

ist daher wohl die leidende, von Qualen zernagte, sich verzehrende Mirra, weniger die bis zum Trotz gegen ein ihr auferlegtes Verhängniß sich aufbäumende Sterbliche. In unserem Urtheil ist die ganze, volle Anerkennung des außerordentlichen Talentes dieses neuen tragischen Gestirnes ausgesprochen. Es war für die Künstlerin eine wunderbare Gunst des Geschickes, daß sie gerade zu einer Zeit ihr großes Talent in Paris leuchten ließ, wo eine tiefe Verstimmung, welche in einzelnen Kreisen sogar an Erbitterung grenzte, sich gegen die Rachel kund gab, welche, allen Aufforderungen, allen versuchten Vermittelungen zum Trotz, das Théâtre français verließ. In solchem Momente fand man das bedeutungsvolle Talent der Signora Ristori. Man war entzückt, in ihr, der unpatriotisch, ja undankbar erscheinenden Rachel gegenüber, eine Erscheinung zu begrüßen, welche als ein gewaltiges Gegengewicht gegen die scheidende Rachel angesehen werden konnte. Man freute sich der Begeisterung, in welcher man sich, ohne sich zu compromittiren, ergießen konnte; hallte doch mit jedem Ausrufe des Entzückens über Signora Ristori ein Freudenruf der Rachel nach, daß sie nicht mehr die einzige, die unersetzbare Tragödin sei! Wir Deutsche sind von solchen, sich den Freuden über das neu entdeckte Talent der Ristori beigesellenden Empfindungen fern. Uns ziemt die freieste, unbefangenste Würdigung. Die Liebhaber der Mittelmäßigkeiten und die Feinde des Genies, welche sich auch in Deutschland der Begeisterung für die Rachel widersetzten,

lassen wir natürlich auch jetzt bei Seite; diese Gattung stirbt niemals aus und kehrt in allen Gebieten wieder. Einer wissenschaftlichen Kritik geziemt es aber auszusprechen, daß, so hoch wir auch das Talent der Ristori stellen, selbst aus einer ersten Vorstellung Das sich mit siegreicher Gewißheit herausstellt, daß die Gewalten, welche ein Gott in die Brust der Rachel gesenkt hat, mächtiger, erschütternder, bewältigender wirken, als die Kräfte der Signora Ristori. Dazu ist der ersteren der Ton verliehen, über welchen sie mit unbeschränkter Macht schaltet, welcher den Menschen „erhebt", indem er den Menschen „zermalmt", dazu ist diese große Tragödin im Besitz einer Plastik, welche mit edler Ruhe, Sparsamkeit und unversiegbarer Bedeutsamkeit das geflügelte Wort in wunderbarer Schönheit begleitete. Es wäre undankbar von uns, wollten wir nicht neben dem, die edelste Weiblichkeit offenbarenden, Talente der Signora Ristori des Genies der Rachel verehrend gedenken, welche unbestreitbar selbst auf unsere Künstlerin so großen Einfluß geübt hat. Wir haben endlich noch zu erwähnen, daß das ganz gefüllte Haus Signora Ristori durch alle Zeichen des rauschendsten Beifalls ehrte.

---

2. Signora Ristori als Maria Stuart.

In ihrer zweiten Rolle erschien Signora Ristori als Maria Stuart in der gleichnamigen, von Maffei nach

Schiller bearbeiteten, Tragödie in der Titelrolle. Die Rolle der Maria Stuart war durch den Reichthum echt menschlichen Empfindens und künstlerisch wechselnder Stimmungen unendlich geeigneter, als die unnatürliche und zugleich einförmige Mirra, den Antheil des Publikums zu gewinnen. Hier gilt der Beifall nicht allein, wie in der Mirra, der Künstlerin, welche die gefolterte, zwischen Schaam und unnatürlicher Begierde schwebende Mirra so virtuos versinnlicht, ohne uns doch jemals einen vollen menschlichen Antheil ablocken zu können, sondern der Darstellerin königlichen Stolzes, edler Reue, tiefer Zerknirschung und erhabener Resignation. Das Bild, welches wir von der Künstlerschaft der Signora Ristori in der ersten Rolle bereits empfangen haben, hat sich durch ihre Maria Stuart nur befestigt. Ihre höchste Stärke ist der Ausdruck des schmerzlichen Empfindens, des gepreßten und klagenden Gemüthes, und des Seelenleidens. Alle Situationen, welche in diese Region fallen, werden von Signora Ristori so tief empfunden, so rein weiblich wiedergegeben, daß man, trotz des im Allgemeinen sich stets hervordrängenden Einflusses der Rachel auf unsere Künstlerin, in Inflexionen und Vibrationen der Stimme und dem ganzen Tonfall, dennoch auf diesem Gebiete einer ganz selbstständigen Künstlerschaft begegnet, weil diese Zustände alle, aus der Tiefe ihrer Seele, frei erzeugt waren. Wie uns Signora Ristori die Züge der duldenden, von tiefem Kummer gebeugten Maria giebt, läßt sich we=

der lehren, noch lernen, noch einer andern Größe absehen. Darum wirkte auch die Darstellung aller in diese Kategorie fallenden Stimmungen mit so ungemeiner Wahrheit. Schwächer erschien auch hier Signora Ristori in den Momenten entfesselter Leidenschaft im dritten Akt, wo die mühsam erkämpfte Geduld, durch die diabolischen Stachelreden der Elisabeth gereizt, endlich dem Dämon weicht, welcher alle Klugheit, alle Besonnenheit in wilder Wuth über den Haufen wirft. Vorausgesetzt, daß die Darstellerin die Gesetze künstlerischen Verhaltens nicht verletzt, kann hierin die Gewalt der Rede nicht gigantisch genug wachsen. Hier steht Signora Ristori ihrem großen Muster nach; sie giebt uns nicht, wie die Rachel, den brausenden Bergstrom, welcher die Dämme durchreißt, sondern es zittert, selbst in diesen Momenten, noch das thränenreiche Weib hindurch. Als die schwächste Seite unserer Künstlerin hat sich uns auch in der Maria Stuart ihre Plastik in der Körperhaltung wie in den Bewegungen gezeigt. Wir beschuldigen Signora Ristori zwar nicht gradezu einer Unschönheit, aber wir empfangen doch nicht selten in den Armbewegungen etwas Eckiges, Monotones und dabei Bedeutungsloses. Darin liegt es denn vornehmlich, daß Signora Ristori uns nicht, wie die Rachel, stets den Eindruck ihrer Superiorität, ihrer beherrschenden Gewalt und Größe giebt, mit welcher uns die Rachel stets erfüllte. Sie war in ihren Bewegungen sparsamer, edler, freier, mehr von Hoheit umleuchtet. Wir

müssen endlich noch unsere durchaus abweichende Auffassung von der Schlußscene der Maria berühren. Signora Ristori giebt uns nach der Beichte nicht genugsam die innerlich geläuterte, geweihte Maria, welche mit weltlichen Empfindungen abgeschlossen hat und zu wirklich christlicher Resignation durchgedrungen ist. Sie zeigt uns noch theils das jammernde, theils, wie in der Schlußscene mit Leicester, das von Zorn noch erfüllte, ungeläuterte Weib. Die Künstlerin leiht jenem Abschiedswort von Leicester, statt des Ausdrucks einer erhabenen Resignation, mit schmerzlicher Verachtung gegen den zweizüngigen Leicester gemischt, eine bis zum Zorn aufflammende Stimmung, welche der Priester erst durch das vorgehaltene Cruzifix wieder zur christlichen Resignation umwandelt. Der Sinn der Situation, wie die Größe der Maria werden dadurch zerstört. Wenn es so mit der Läuterung der Maria steht, daß erst das vorgehaltene Cruzifix sie zur Vergebung und Milde umstimmt, so haben wir für die innere Läuterung keine Bürgschaft. Wir fürchten, daß die ganze verfehlte Situation aus dem theatralischen, sehr äußerlichen Grunde erwachsen ist, um der Menge durch das plötzliche Zusammenbrechen bei dem Anblick des Cruzifixes zu imponiren. Künstlerisch ist es nie zu rechtfertigen. Die Zeichen stürmischen Beifalls, mehrfacher Hervorruf nach den Akten bewiesen der Künstlerin, welche tiefe Wirkung sie auf die Zuschauer ausgeübt hatte.

Signora Ristori als Medea.

Sgra. Ristori erschien auf ihrem zweiten Besuche in Berlin zum ersten Male wieder als Medea in der gleichnamigen Tragödie in 3 Akten von Legouvé, in das Italienische übertragen von Montonelli. Wir haben uns bei der ersten Anwesenheit der Sgra. Ristori, wo dieselbe in zwei Rollen erschien, über die außerordentliche Erscheinung der tragischen Künstlerin ausgebreitet und ihrem reichen Talente unsere kritische Besprechung gewidmet. Der jetzige Besuch wird uns Gelegenheit darbieten, das damals Gesagte entweder noch bestimmter zu begründen, oder in mancher Beziehung zu modificiren. Während es sonst immer unser Prinzip ist, jede künstlerische Größe, ohne Vergleichung mit einer ihr verwandten, ganz aus sich selbst zu beurtheilen und ihre Stärke und Schwäche allein nach den Gesetzen der Kunst zu messen, wurden wir bei der Sgra. Ristori angeregt, ja gewissermaßen herausgefordert durch die von Paris ausgegangenen Vergleiche mit Mlle. Rachel, diesen Gesichtspunkt des Vergleichs ebenfalls aufzunehmen, und unsere Künstlerin auch mit Hinblick auf die Rachel zu beurtheilen. Weit entfernt, daß seitdem diese vergleichenden Stimmen geschwiegen und man sich beeifert hätte, Sgra. Ristori nur aus sich selbst zu beurtheilen, haben dieselben sich nur noch in zum Theil widerwärtiger Weise auch auf deutschem Boden wiederholt, und zwar bisweilen in einer so systematisch herabsetzenden

Weise gegen die Rachel, daß es schwer war, zu entscheiden, ob man über die Sinnlosigkeit des Urtheils, oder über die alberne Bosheit, welche sich darin aussprach, mehr erstaunen sollte. Solchen Erscheinungen gegenüber ist es uns auch nicht vergönnt, den kritischen Blick von der großen Kunstgenossin der Sgra. Ristori ganz abzuwenden, um wenigstens das Interesse der Wahrheit zu verfechten. Sgra. Ristori eröffnete ihr Gastspiel mit der Medea in der Tragödie von Legouvé. Es ist dieselbe Medea, welche die Rachel sich einst zu spielen weigerte, und dafür zu einer Geldstrafe verurtheilt ward, weil sie ursprünglich die Rolle angenommen hatte. Künstlerisch hatte sie jedenfalls Recht zu dieser Weigerung, so berechtigt auch die Geldbuße war, zu welcher man die Rachel verurtheilte, weil die Ordnung des Ganzen eine solche Weigerung verbietet. Das Stück von Legouvé ist geradezu armselig, von dem Alterthum nur die Namen tragend; antike Gewänder über moderne Puppen geworfen, die halb sentimentales Gewimmer ausstoßen, halb ohnmächtig poltern, kein Interesse für den Gemüthszustand irgend einer Person erregend; dabei voller unmöglicher Situationen, wenn anders die Namen im Stücke nur die geringste Wahrheit haben sollen. Grillparzer's Medea, einst der Triumph der Sophie Schröder, und auf ihre riesenhaften Mittel berechnet, ist kein Meisterwerk, aber es weht darin Sophokleischer Geist, verglichen mit Legouvé's Machwerk. Hier athmet doch bisweilen das kolchische Zau=

berweib! Daß Sgra. Ristori mit dieser französischen Medea solche Wirkung erreicht hat, ist die bündigste Kritik für ihr großes Talent, für ihre ursprüngliche tragische Kraft. Nur ein Narr kann diese in Abrede stellen. Sgra. Ristori ließ keine Gelegenheit vorüber, uns die wildgeartete Barbarin zu zeigen und zu individualisiren, wo es die Rolle irgend zuläßt. Wir erinnern an ihre große Erzählung vom Erscheinen des Jason im ersten Akt, dann an ihren, von wilder Freude strahlenden Ausdruck, daß Jason lebt, endlich an die Scene mit den Kindern im letzten Akt. Mit diesen Kindern wird ehrlich herumhantiert. Auch bei Grillparzer bilden die Reden der Medea zu den Kindern eine sehr schwache Seite seiner Medea, bei Legouvé werden uns geradezu bis zum Ekel breitgetretene Phrasen geboten, eine gleiche Qual für Schauspielerin und Zuschauer. Unser bei dem ersten Gastspiel der Sgra. Ristori gefälltes Urtheil hat diese Medea wieder vollständig bestätigt. Der Ton, unendlich reicher Modulationen fähig, übt eine eben so wohlthuende, als ergreifende Wirkung aus, sobald sich das von Schmerz, oder überhaupt von sanfteren Affekten durchdrungene Weib an uns wendet. Hier kann die Künstlerin einen Zauber entfalten, der ihr nur eigenthümlich ist. Derselbe Ton aber, zum Ausdruck des wilden Entsetzens und der Wuth verwendet, erhält etwas Gequetschtes, das an das Unschöne grenzt. Wir wünschten diese Töne so sparsam als möglich von der Künstlerin angeschlagen. Die ausgebildetste Seite

der Sgra. Ristori ist vielleicht ihr mimischer Ausdruck; er durchläuft in blitzähnlicher Schnelle eine ganze Scala von Affekten. Gegen den plastischen Ausdruck haben wir uns auch diesmal zu kehren. Gewisse Bewegungen der Arme, deren Ecken sich auf Kosten der Schönheit nicht selten herauswandten, und die oft angewendeten ausgespreizten Finger kehrten als Medea so oft wieder, daß wir darin fast eher einen symbolischen Ausdruck der Barbarin, dem Griechen gegenüber, sehen möchten, um nur der Künstlerin nicht wehe zu thun. Spätere Vorstellungen werden uns über diesen Punkt belehren. Das ganz gefüllte Haus nahm die Künstlerin mit dem allerglänzendsten Beifall auf und ehrte dieselbe auf alle Weise.

---

4. Signora Ristori noch einmal als Maria Stuart.

Ueber die zweite Vorstellung der Sgra. Ristori, in welcher die Künstlerin als Maria Stuart erschien, können wir uns kurz fassen, da wir diese Leistung bereits bei der ersten Anwesenheit der Künstlerin hier ausführlich besprochen haben. Es giebt vielleicht keine Rolle, welche so sehr alle Vorzüge, alle glänzenden Eigenschaften der Sgra. Ristori in ein so helles Licht zu setzen vermöchte, als Maria Stuart. Wenn irgend eine Persönlichkeit geeignet ist, die Hoheit, Würde und den Zauber edler Weiblichkeit in den Affekten des Leidens wie des Zornes zur

Anschauung zu bringen, so ist dies Maria Stuart, selbst in der Gestalt, welche dieselbe noch bei Maffei erhalten hat. Wie viele Schönheiten auch im Bau des Ganzen von dem Werke des deutschen Dichters verloren gegangen sind, die Gestalt der Maria ist doch immer noch in ihrem wesentlichen Glanz erhalten worden. Sie bietet die Gelegenheit dar, den edlen Stolz im Dulden, die Resignation auf weltliche Macht und Größe, die Buße und die Zerknirschung über frühere Schuld, den Schmerz in seiner ganzen Fülle und Schönheit zu offenbaren. Innerhalb dieser Grenzen liegen aber gerade die Gewalten unserer Künstlerin, ihre erobernde Kraft, der Zauber ihrer Kunst.

Der Eindruck, welchen die Künstlerin in dieser Rolle ausübte, überwog noch ihre Darstellung derselben bei ihrer ersten Anwesenheit. Das Ganze hatte einen noch gereifteren Charakter, die künstlerische Ruhe und Besonnenheit erschienen uns in noch erhöhterer Form, der Affekt fast noch edler, von noch reinerem Stil. Es ist unmöglich, alle die Einzelheiten hervorzuheben, wodurch ihre Maria Stuart, verglichen mit dem Besten, was wir in dieser Rolle auf deutschen Bühnen gesehen haben, glänzt. Ihre Leistung bietet eine Fülle feiner Nüancen und origineller Wendungen dar, die, indem sie überraschen, doch nicht in dem Haschen nach Neuem, bisher noch nicht Dagewesenem, ihren Grund haben, sondern im Geiste der Situation gerechtfertigt sind. Gleich die erste Scene mit der Kennedy kehrt die innere Zerknirschung über ihre Schuld mit bren-

nenden Farben, wie sie hier ganz am Ort sind, heraus. Diese Scene pflegt von deutschen Schauspielerinnen in der Regel etwas vernachlässigt zu werden. Sgra. Ristori setzt sie in ihr volles Recht ein. Sehr schön malt die Künstlerin den ersten Eindruck, welchen sie durch das von Mortimer ihr übergebene Schreiben empfängt. Fieberhafte Erregung verräth das für sie ganz unerwartet eingetretene Ereigniß. Auch die Rachel brachte in ihrer Maria Stuart diesen Moment zu größerer Geltung. Ihre Scene mit Burleigh athmet Würde, ohne die Gereiztheit zu entbehren, welche diese Unterredung unerläßlich bedingt. Sehr schön bereitet namentlich die Künstlerin die letzte große Rede vor ihrem Abgange vor, in welche sich die ganze Energie ihrer Erbitterung über das Verfahren der Elisabeth gegen sie zusammenfaßt. Von nicht minderer Größe ist der Beginn der Unterredung mit Elisabeth, der innere Kampf, ehe sie zu dem Fußfall schreitet. Als das Maß der Geduld und Gelassenheit erschöpft ist, beginnt sie sehr schön und charakteristisch ihre Rede mit jenen vibrirenden Tönen halber Stimme, welche den Seelenzustand so trefflich malen, Töne, deren auch die Rachel in so hohem Maße mächtig war. Kein Wunder, daß diese Leistung der Sgra. Ristori denn auch einen enthusiastischen Beifall hervorrief, der sich in einer seltenen Stärke und Einstimmigkeit geltend machte.

---

5. Signora Ristori als Franzeska da Rimini.

In ihrer dritten Vorstellung erschien Sgra. Ristori als Franzeska da Rimini in der Tragödie gleichen Namens von Silvio Pellico. Diese Tragödie ist nicht ohne lyrische Schönheiten, aber man darf sie im strengen Sinne eigentlich keine Tragödie nennen, denn dazu fehlt ihr vor Allem die Entwicklung. Franzeska da Rimini zeigt uns eine tragische Situation, welche eigentlich vom Beginn ziemlich fertig vor uns steht; aber es gebricht ihr an einer, aus den Charakteren sich entwickelnden Handlung. Innerhalb des gegebenen Kreises begegnen wir einer großen Tiefe der Empfindung, des Schmerzes wie der Leidenschaft, ohne daß uns diese Affekte ganz zu erfüllen vermögen, weil sie mehr als fertige Thatsache, denn als eigentlicher Prozeß vor uns hintreten. Diese Tragödie verdient also mehr, als manche andere, den Namen einer lyrischen Tragödie. Gleichwohl ist namentlich die Rolle der Franzeska eine schöne Aufgabe, und concentrirt besonders alle diejenigen Elemente in sich, welche die Größe unserer Künstlerin bilden. Die Schwermuth, welche über die ganze Persönlichkeit der Franzeska ergossen ist, bedingt durch ihre unselige Liebe zu Paolo, sagt unserer Künstlerin vorzüglich zu. Was sie uns von diesem Grundton aus an Affekten giebt, gehört zu den schönsten Triumphen der Sgra. Ristori. Der

verschlossene Schmerz, die tiefe Wehmuth darüber, daß sie durch ihre Leidenschaft dem Vater wie dem Gatten Unheil bringt, kann nicht schöner, wahrer und ergreifender zur Anschauung gebracht werden, als dies durch Sgra. Ristori geschieht. Ihr Ton gewinnt für den Ausdruck solcher Seelenzustände eine Weichheit, welche, verbunden mit dem geistigen Ausdruck dieser Stimmung, eine schöne Rührung erzeugt, in welche sich ein tiefes Mitgefühl und Mitleiden für Franzeska mischt. Dies scheint uns in der Leistung der Sgra. Ristori der wahre Triumph, daß sie für diese unselige und unüberwindliche Leidenschaft ein so tiefes Mitgefühl zu erzeugen vermag. Der dritte Akt, in welchem die Flammen der beiden Liebenden zusammenschlagen, übte, besonders durch die Art, wie Sgra. Ristori das überströmende Bekenntniß der Leidenschaft Paolo's aufnahm, eine große Wirkung aus, welche sich für die beiden letzten Akte nicht erhalten kann. Franzeska schien uns, den Ausbrüchen Paolo's gegenüber, wie eine durch den Sturm geknickte Blume. Die Tragödie Pellico's war übrigens diejenige Vorstellung, in welcher sich die Gesellschaft ihrer großen Führerin am meisten ebenbürtig zeigte, offenbar weil es hier mehr galt, lyrische Ergüsse zu geben, als Charaktere zu zeichnen. Sgra. Ristori ward mit Beifall jeder Art überschüttet. Der Tragödie folgte ein einaktiges komisches Nachspiel: Igelosi fortunati (die glücklichen Eifersüchtigen), von Giraud. Das kleine Stück, wahrscheinlich aus dem Französischen in das Italie-

nische übertragen*), mehr ein etwas verkünsteltes, als ein feines Lustspiel, mehr forcirt und absichtlich, als durch die Situationen wirkend, gab Sgra. Ristori Gelegenheit, sich auch in der Komödie vor uns zu zeigen. Der Ton in der italienischen Komödie liegt uns jedenfalls viel ferner, als der Ton des französischen Lustspiels. Stellt man sich auf diesen nationalen Boden, so muß man der Künstlerin nachrühmen, daß sie mit großer Meisterschaft den Kothurn verlassen und sich in den Kreis kleiner Verhältnisse mit vieler Virtuosität zurückgezogen hat. Daß die grellen Farben, welche die italienische Weise im Lustspiel fordert, namentlich die große Volubilität des Sprechens, von einer Künstlerin angewendet, welche man bisher immer nur im tragischen Stil bewundert hat, einen besondern Reiz ausübte, war sehr natürlich, und der rauschende Beifall, welchen Sgra. Ristori auch in diesem Genre fand, durch den Contrast mit ihrem bisherigen Wirken sehr erklärlich.

---

*) Wir sind später von einem Kenner der italienischen Sprache und Literatur darüber belehrt worden, daß das kleine Lustspiel wirklich eine italienische Original-Komödie ist.

6. Signora Ristori als Pia de Tolemei in der Tragödie gleichen Namens.

Die vorletzte Rolle, in welcher Sgra. Ristori erschien, war die der Pia de Tolemei in der gleichnamigen Tragödie von Carlo Maremo. Mit dieser sogenannten Tragödie verglichen, ist das wüsteste französische Melodram heilig zu sprechen. Denn Pia theilt mit den schlechtesten Fabrikaten dieser Gattung das Unnatürliche, Widerwärtige, Unmotivirte, hat aber vor denselben noch die Langeweile der Erfindungslosigkeit und des Unwirksamen in theatralischer Beziehung voraus. Ein gewisser Ugo, ein Stück Golo aus der Genoveva, verläumdet wegen unerwiederter Liebe die edle Pia bei ihrem Gatten, welcher hingeführt wird, um zu sehen, daß seine Gattin zu einem dazu erkauften Fremden ein Liebesverhältniß hat, was dadurch glaublich gemacht werden soll, daß Pia denselben für den Jahre lang vermißten Bruder hält und ihm mit Zärtlichkeit begegnet. Der erzürnte Gatte führt, ohne den geringsten Zweifel zu hegen, seine treulose Gattin in eine unwirthbare, ungesunde Gegend, deren Pesthauch tödtlich wirkt. Hier wird Pia allein gelassen, um ein Opfer dieser entsetzlichen Sumpfluft zu werden. Der Verläumder sucht Pia daselbst auf, um sie zu verführen und ihr dann die Freiheit wieder zu geben. Aber Pia widersteht, gleich Genoveva, und der Verläumder, ergriffen von diesem Widerstande, scheidet mit dem Glauben an Tugend,

eilt zum Gemahl und bekennt sich schuldig. Dieser begiebt sich in die ungesunde Gegend, um seine nun gereinigte Gattin zu erlösen, welche natürlich, da wir eine Tragödie zu empfangen haben, daselbst stirbt. Ein Versuch zum Selbstmord, den der zerknirschte Gatte macht, wird vereitelt; das Stück ist aus. Dies ist der reine Hergang der Tragödie, in welchem, wie wir glauben, die erschöpfendste Kritik des Stückes ausgesprochen ist. Man muß eine so große Künstlerin sein, als Sgra. Ristori, um es wagen zu können, in solcher Rolle eine tragische Wirkung zu erzielen, und das Stück muß vor einem Publikum gespielt werden, dem wegen des fremden Idioms die Gehaltlosigkeit dieser Tragödie soweit verschleiert bleibt, daß es nicht zur Entrüstung über das elende Machwerk gelangen kann. Sgra. Ristori hat in der Darstellung der Pia Außerordentliches geleistet. Alle ihre Empfindungen und Affekte wurden in so edlem Stile, so überaus wahr versinnlicht, namentlich erreichte sie in der Darstellung sittlicher Entrüstung gegen Ugo einen so tragischen Ausdruck, daß man sich des Bedauerns nicht erwehren konnte, so viel künstlerische Größe an so Nichtiges, Hohles und Unnatürliches gesetzt zu sehen. Daß das Publikum die Leistung der Künstlerin wieder mit dem glänzendsten Beifall begleitete und Sgra. Ristori auf alle Weise ehrte, bedarf kaum der Erwähnung.

---

7. Noch ein Wort über Sgra. Ristori als Mirra in der gleichnamigen Tragödie von Alfieri.

Am 30. schloß Sgra. Ristori ihr Gastspiel mit der Mirra in Alfieri's gleichnamiger Tragödie. Das Werk selbst, wie die Darstellung der Künstlerin, ist von uns bereits bei der ersten Anwesenheit der Sgra. Ristori in Berlin besprochen worden. Das von uns über das Werk gefällte Urtheil könnten wir nur wiederholen; es hat uns auch jetzt nur einen peinlichen, aber keinen tragischen Eindruck gemacht. Aber der Künstlerin sind wir die Erklärung schuldig, daß ihre Darstellung der Mirra die erste Darstellung derselben entschieden hinter sich zurückgelassen hat. Wir griffen damals die Plastik der Künstlerin in dieser Rolle an, weil wir sie zum Theil nicht unter das Gesetz der Schönheit stellen konnten. Wir haben diesmal die große Genugthuung gehabt, daß Sgra. Ristori, offenbar durch ihre künstlerische Einsicht geleitet, selbst nach der Seite der Plastik eine Umgestaltung der Mirra vorgenommen hat. Wir fanden den Stil der Künstlerin entschieden in der Bewegung reiner, edler, den Gesetzen der Schönheit in viel höherem Maße huldigend, endlich von einer größeren Mäßigung überhaupt durchdrungen. Wir erinnern vor Allem an die große Scene bei dem Opfer. Was die Künstlerin uns diesmal darin geboten, war nicht nur wahr, sondern auch von dem Geiste der Schönheit beherrscht, das Furchtbare und Entsetzen Erregende

mit dem Edlen paarend. Alles in Allem erwägend, dürfen wir daher die Leistung dieses Abends für die durch Harmonie vollendetste erklären, ein Urtheil, in welches unwillkührlich das Publikum einzustimmen schien, welches gerade an diesem Abend der Künstlerin die bei weitem begeistertsten Huldigungen darbrachte. Der Schmerz, der Ausdruck des Schaamgefühls, gesteigert bis zum Entsetzen vor sich selbst, waren von so geweihter Art, daß wir sie zu dem Herrlichsten und Größten zählen, was wir jemals von der Bühne herab erlebt haben. Es freut uns, auf diese Weise von der großen Künstlerin Abschied nehmen zu können, welche uns durch ihre Mirra auch darin den Beweis ihrer Größe gegeben, daß sie nicht so zufrieden mit sich, als ihre blinden Lobredner mit ihr, selbst einer größeren Vollendung in dem Elemente der Plastik nachzustreben, die Verpflichtung gegen sich gefühlt hat. Dies giebt uns zugleich die schöne Bürgschaft einer in steter Entwicklung begriffenen Künstlernatur, welche uns berufen zu sein scheint, den Thron der tragischen Muse, welcher seit der großen Rachel Rücktritt erledigt war, als legitime Herrscherin zu behaupten.

III. Fräulein Marie Seebach in Berlin.

1. Allgemeiner Eindruck der Künstlerin. Fräulein Maria Seebach als Gretchen in Faust.

Am 8. Juni 1857 erschien Fräulein Marie Seebach zum ersten Mal als Margarethe in Göthe's Faust. Der lebhafte Wunsch so vieler Freunde der dramatischen Kunst ist erfüllt; wir werden jetzt in den Stand gesetzt, über die Künstlerin, welche sich eines so bedeutenden Rufes erfreut, aus eigener Anschauung urtheilen zu können. Die wissenschaftliche Kritik hat dem Fräulein Seebach gegenüber die erste Pflicht, dieselbe weder durch einen zu geringen Maßstab für ihre Leistungen, noch durch banale Phrasen schwärmerischer Lobeserhebungen, deren die Künstlerin so viele hat über sich ergehen lassen müssen, zu verletzen, sondern einfach das Talent an den darzustellenden Charakteren zu messen, wodurch sich dann von selbst der Umfang und die Tiefe der Begabung unserer Künstlerin, wie ihre

Stellung im Gebiet der Schauspielkunst ergeben wird. Als unzweifelhaft stellt sich auch nach der ersten Rolle des Fräulein Seebach das Ergebniß heraus, daß wir es hier mit einem bedeutenden Talente zu thun haben. Der Ton, wenn auch nicht von hervorragender Klangfülle, ist von großem Wohllaut und durch die Herrschaft, welche die Künstlerin über denselben gewonnen hat, auch in dem leisesten Anschlag überall vernehmlich. Dieser Ton ist sowohl beseelt, als begeistigt, d. h. er spiegelt sowohl die Zustände der Seele, die Stimmungen des Gemüths in großer Mannigfaltigkeit, als die Thätigkeit des bewußten Geistes in zarten Abstufungen ab. Dadurch regt Fräulein Seebach den Zuhörer unablässig an und erhält ihn in Spannung. Ihr Spiel ist daher von Monotonie oder gar Langweiligkeit entfernt. Die Bewegungen der Künstlerin halten sich in schönem Maße und streben überall nach Bedeutsamkeit. Diese Eigenschaften kehrten sich denn auch in der so berühmt gewordenen Rolle unseres Gastes, als Gretchen, mit Entschiedenheit heraus. Eine andere Frage ist es, ob Fräulein Seebach als Gretchen ganz das Bild des Dichters wiedergeboren und in dem ganzen Reichthum seines Seelenlebens vor uns entfaltet hat? Für uns hat von jeher die Gestalt Gretchen's als der vollendetste Ausdruck im ideal-naiven Gebiet gegolten. Von diesem gegebenen Grundton aus gilt es alle Phasen weiblicher Gemüthsbewegungen in organischer Entwicklung zu durchlaufen, von dem unbefangensten, unreflektirtesten

Verhalten zur Liebesleidenschaft, zur Schuld und Zerknirschung, zur Geistesstörung und endlich zur innern Freiwerdung fortschreitend und sich abschließend. Es kommt für uns vor Allem darauf an, daß sich dieser ganze Entwickelungsprozeß Gretchens vor uns auf diesem Grundtone naiver, unbefangener, von Reflexionsbildung ferner Natur ausbreite. Auf diesem Boden befinden wir uns mit der Künstlerin in einer Differenz. Sie besteht darin, daß uns die Künstlerin in dem ersten Theile der Rolle bis zum erwachenden Schuldbewußtsein in ihr Gretchen zu viel Elemente einer Reflexionsbildung hineinzieht, diesem mittelalterlichen, kräftigen, aber naiv empfindenden Geschöpf zu viel von unserer modernen Bildung einhaucht, und sei es in einzelnen, an das Sentimentale streifenden Tonschwingungen, sei es in Nüancen des bewußten Geisteslebens, uns etwas von dem ursprünglichen Zauber des ideal Naiven raubt, welches eben gerade für Faust eine so unendliche Anziehungskraft ausübt. In dem ersten Theile der Rolle empfingen wir bisweilen den Eindruck, als ob „des Gedankens Blässe" die Unbefangenheit des liebenswürdigen Kindes ein wenig „angekränkelt" habe, indem uns aus so manchen Accenten, Pausen, feinen Schattirungen der Rede eine für Gretchen zu weit gereifte, zu sehr in Reflexion getauchte Bildung entgegentrat. Mathematisch können wir dies freilich nicht beweisen, wie im Grunde gar keine künstlerische Anschauung, aber wir halten dabei das Empfangene an das unverrückbare Bild

des Dichters in uns. Ueberhaupt erschien es uns, als ob wir in dem so unendlich anregenden Spiel des Fräulein Seebach, in der Feinheit und Sinnigkeit ihrer Intentionen öfter von dem, dem künstlerischen Ausdrucke vorhergegangenen geistigen Prozesse zu viel empfingen, als ob das Gerüst, welches uns die Gestalt noch verhüllt, nicht völlig und mit Einem Schlage gefallen sei, und uns bisweilen von dem Genusse der dichterischen Schöpfung trennte. Das innerlich zerknirschte und zermalmte Gretchen ließ uns ganz in die Tiefe ihrer Seele schauen und im Wahnsinn brach der ganze Jammer mit erschütternder Kraft und doch voller Herrschaft über den Stoff hervor. Das Gebet war völlig im Geiste der Situation und spiegelte die wachsende Verzweiflung und Seelenangst ab. Mit der Darstellung des Wahnsinns befinden wir uns mit der Künstlerin fast durchweg in vollster Uebereinstimmung, bis auf einige für uns zu absichtliche Momente. Wir halten es für ganz wesentlich in der Darstellung der Nachtseite des menschlichen Geistes, nur gerade Das zu geben, was sich ganz unmittelbar und ganz ungesucht aus der Situation ergiebt. Sobald uns in der Darstellung solcher Zustände, wie der der Geisteszerrüttung, etwas Absichtliches, ein Produkt der Reflexion, eine vorhergegangene Verstandes-Operation entgegentritt, so sind wir dadurch um die Illusion gebracht. Wir rechnen dahin den Moment, wo Frl. Seebach als Gretchen nach den Worten: „Laß mich nur erst das

Kind noch tränken" u. s. f. leise zum Strohlager zurückgeht, das Stroh durchwühlt, um das Kind zu suchen, und als sie es nicht findet, laut aufschreit. So tiefsinnig der Moment auch gedacht ist, so sind wir doch gegen seine Ausführung, weil er sich nicht unmittelbar aus der Situation ergiebt und für den Zuschauer eine Verstandes-Operation voraussetzt, welche uns eben mit dem Zustande der Geisteszerrüttung im Widerspruch steht. Wir freuen uns höchstens über den feinen Calcül der Künstlerin, aber diese Freude trübt zugleich unsern rein künstlerischen Genuß. So viel für diesmal. Wir brauchen kaum hinzuzufügen, wie gespannt wir auf das Gastspiel des Frl. Seebach sind. Die Art unserer Besprechung wird ihr dies dargethan haben.

---

2. Fräulein Marie Seebach als Julia in Shakespeare's Romeo und Julia.

In ihrer zweiten Rolle erschien Frl. Marie Seebach als Julia in Shakespeare's Romeo und Julia. Wir glauben nicht, daß die echten Kränze des Ruhmes für Frl. Seebach auf dem Boden einer Gestalt, wie Shakespeare's Julia, liegen. Die Künstlerin scheint uns durch das Maß ihrer inneren und äußeren Begabung von der vollendeten Versinnlichung einer Gestalt, wie die der Julia, getrennt zu sein — wie sich von

selbst versteht, die Leistung des Frl. Seebach nach dem höchsten Maßstab gemessen, welchen die Künstlerin nach ihrem Rufe für sich beanspruchen darf. Das unbefangene Mädchen, plötzlich vom Zauberstabe der Liebe berührt, in der ersten Begegnung mit Romeo, kam sehr schön zur Erscheinung. Nicht minder wußte uns die Künstlerin den Duft der Balconscene wiederzugeben; sie war seelenvoll ohne Sentimentalität, und, was uns besonders wohlthat, wir empfanden in der süßen Seelenaufregung, mit welcher Julia in dieser Scene die Liebesseligkeit von den Lippen Romeo's trinkt, eine Steigerung von holder mädchenhafter Unruhe und Verwirrung zum Bewußtsein unendlichen Liebesglücks. Unsere Abweichungen beschränken sich hier nur auf Einzelheiten in Rücksicht des etwa mehr zu beflügelnden Tempo's. Aber vom dritten Akte an bleibt die Künstlerin hinter dem Bilde Shakespeare's zurück, weil dieselbe in ihrem Organ nicht die Mittel hat, die bis zur Heroine wachsende Julia werden zu lassen, und nicht diejenige Kunst in der Behandlung des Stoffs, um uns die etwa mangelnde Naturseite vergessen zu machen. Schon der Monolog: „Hinab du flammenhufiges Gespann" erklang nicht als Ausdruck jener erfüllten Seligkeit, jener schwärmerischen Stimmung, in welcher sich Julia in diesem Augenblicke fühlt. Sie hat nur diesen einzigen Moment vollsten Liebesglücks, sie ergeht sich daher nur in diesem einzigen Momente in sich drängenden poetischen Anschauungen, beseligt in ihnen

schwelgend. Der Ton der Künstlerin war uns dafür nicht phantasievoll genug. Mit dem Erscheinen der Amme begiant die eigentliche Tragödie für Julia, aber für unsere Künstlerin auch ihre Schranke. Von dem Erscheinen der Amme an wollen wir den ganzen sich unablässig in neuen Strömungen ergießenden Schmerz des glühenden, in allen Lebenstiefen ergriffenen südlichen Mädchens vor uns sehen. Schon der erste Ausruf: „So neidisch kann der Himmel sein," erhielt eine zu matte Färbung; er war mehr sentimental gedehnt, als plötzlicher Ausdruck des gegen die Tücke des Geschickes sich aufflammenden Mädchens. So auch der Fortgang. Das Einzelne war richtig empfunden und gedacht, aber die Künstlerin wußte die Reden nicht zu gipfeln; Naturlaute, zwischen Schluchzen und Athemnehmen mitten inne liegend, beeinträchtigten den vollen schwellenden Erguß der Rede; wir wurden öfter an die menschliche Bedürftigkeit gemahnt, welche wir hier gerade über den dahin rauschenden Strom der Schmerzen, der Verzweiflung vergessen wollen. Die große Rede von den Worten an: „Soll ich von meinem Gatten Uebles reden", erhielt daher bisweilen einen schwächlichen Charakter, weil es die Künstlerin nicht vermochte, in solchen Stellen fortströmenden Affektes immer neue Quellen zu öffnen. Der letzte Abschied von Romeo gelang wieder im Geiste der Situation. Dagegen war in der folgenden Scene mit dem Lorenzo der Künstlerin in der wundervoll sich gipfelnden Rede: „O lieber als dem Grafen mich ver=

mählen!" die Steigerung, welche noch in den ersten Versen herrschte, versagt, sie wurde sogar schwach; die Rede, bis zum Schluß nur ein immer wachsender Erguß, ward durch Einschnitte unmotivirt unterbrochen und dadurch matt gefärbt. Im Monologe vor dem Schlaftrunk traf die Künstlerin den Ton der mädchenhaften Angst vor der Ausführung des gewaltigen Entschlusses sehr gut und charakteristisch, aber die Vision sprang uns aus dem Vorhergehenden nicht mächtig genug als Ergebniß der bis zum Aeußersten erhitzten Phantasie entgegen. Gegen die Art, wie die Künstlerin die Schlußstelle des Monologs behandelt, müssen wir uns ganz entschieden erklären, weil wir die Behandlung für völlig unrichtig halten. Frl. Seebach schließt nämlich den Monolog mit den Worten: „Weile, Tybalt" ab, und nach einer fast minutenlangen Pause ergreift sie den Becher, kredenzt ihn und fügt hinzu: „Ich komme, Romeo!" Die Worte: „Ich komme, Romeo!" bilden aber vielmehr den Abschluß des Monologs, sie wachsen aus derselben Seelenstimmung heraus, aus welcher die Worte: „Weile, Tybalt" stammen. Die lange Pause ist völlig störend und kann nur aus dem Triebe, hier etwas völlig Apartes geben zu wollen, erklärt werden. Um der Künstlerin einen Beweis zu geben, wie aufmerksam wir ihrer Leistung gefolgt sind, wollen wir dieselbe noch von zwei unrichtigen Accenten abzulenken suchen. In der Balconscene heißt es: „Der Name ist nicht dein Selbst." Fräulein Seebach accentuirt: „ist nicht dein

Selbst." Falsch; denn den Gegensatz des Namens, welcher eben dem Selbst äußerlich ist, bildet eben das Selbst. Also: Der Name ist nicht dein Selbst. Ferner sagt Julia zum Lorenzo: „Gott fügt mein Herz und Romeo's in Eins, die Hände Du. Frl. Seebach legt den ganzen Accent auf mein. Falsch; die Gegensätze sind das Herz und die Hände. Es sind dies im Verhältniß zum Ganzen nur Kleinigkeiten, aber eine Künstlerin, wie Frl. Seebach, verdient, daß man ihre Rede auf die Goldwage legt.

---

3. Fräulein Marie Seebach als Jane Eyre in: Die Waise von Lowood.

Die dritte Rolle, in welcher Frl. Seebach auftrat, war Jane Eyre in: Die Waise von Lowood. Die Jane Eyre des Frl. Seebach trug viel dazu bei, den Ruf unserer Künstlerin zu verbreiten und zu begründen. Ist doch die Rolle auch sehr geeignet dazu, einem Talente rasch die Bahn zu öffnen und das Interesse an dem Talente wach zu rufen. Auch wir erkennen gern in der inzwischen berühmt gewordenen Künstlerin Dasjenige an, was sie uns in dieser Rolle geboten hat, wenngleich die Wirkung einer solchen Rolle von einer in ihre Laufbahn eintretenden, den Flug beginnenden Künstlerin eine andere sein wird, als wenn uns dieselbe Rolle durch eine auf die Höhen des Ruhmes ge=

tragene Künstlerin geboten wird, der gegenüber wir den höchsten, nur aus der Sache genommenen Maßstab anzulegen verpflichtet sind. Von diesem Standpunkt aus gewinnt die Anerkennung wie die Ausstellung einen andern Charakter; die Anerkennung drückt die wirkliche Harmonie zwischen dem Geforderten und dem Geleisteten, die Ausstellung die nach einem höchsten Maßstabe gemessene Differenz zwischen dem aus, was sein soll und was wir empfingen. Die Jane Eyre der Künstlerin zeigt uns in ihrem ersten Akte, wo sie uns das gegen die Mißhandlung liebloser Verwandten ankämpfende, in sich verbitterte, endlich sich in einem Erguß der empörten Seele Luft machende Mädchen giebt, ein treues, warmes, charaktervolles Bild dieses getretenen und sich dagegen im Schmerz aufrichtenden Wurmes. In Kleidung, Haltung, Bewegung und in der besonders im Affekt herrschenden Vibration der Stimme offenbarte sich das ganze, unsern schmerzlichsten Antheil fordernde Geschöpf. Wir vernahmen Töne der Seele, eindringend in unser Gemüth, wir vernahmen das Erzittern einer gemißhandelten Creatur, welche danach lechzt, endlich das so lange verkochte Gift den Urhebern ihrer Schmach entgegen zu speien. Auch der zweite Theil der Rolle in den drei folgenden Akten bot im Einzelnen Schönheiten dar, sobald sich die Künstlerin, frei und unbeirrt von allem Absichtlichen, auf den Boden der Natur und Einfachheit stellte. Aber dieser zweite Theil der Rolle trug nicht den vollen Guß, welcher im ersten Theile herrschte. Die

Schönheiten standen vielmehr vereinzelt da. Und dies liegt vornehmlich darin, daß Frl. Seebach in Gefahr steht, in der Behandlung der Rede sich in eine Manier zu verlieren, in welcher die auf Contraste, frappante Betonungen und dergleichen ausgehende Rede die schöne Naturwahrheit in der Charakterdarstellung überflügelt. Diese Manier zeigte sich in der nicht selten den Charakter des Abstoßens, wo die Worte rasch nach einander, mitunter auf Kosten der Deutlichkeit, scharf betont herausgeschnellt werden, annehmenden Rede. Soll dadurch etwa der schroffe Charakter der Jane Eyre gemalt werden, so thut jedenfalls die Künstlerin darin zu viel, während diese schroffe Art in der Erzieherin sich noch mehr in einer gewissen Gemessenheit und feinen Pointirung der Rede, besonders in den Erwiederungen, herausstellen könnte. Eine zweite Bemerkung, allgemeinerer Natur, wie die erstere, die sich vorzugsweise auf die Rolle der Jane Eyre bezog, betrifft ein zuweilen am Schluß der Redeabschnitte, besonders bei kurzen Endsilben, nachklingendes Singen des Tons, welches die Wahrheit des Ausdrucks entschieden beeinträchtigt. Wir haben dies auch schon an den ersten Abenden bemerkt, aber wir wollten uns erst vergewissern, ob dies wirklich beginnende Manier ist. Frl. Seebach mag daraus erkennen, wie sehr uns an der vollen Entwickelung dieses schönen Talentes liegt. Wir wollen die edle Künstlerin, selbst auf die Gefahr, ihr im Augenblick zu mißfallen, fördern.

---

4. Fräulein Marie Seebach als Louise in Kabale und Liebe.

Am 14. gab Frl. Marie Seebach die Louise in Kabale und Liebe. Schon beim Gretchen des Frl. Seebach gewannen wir aus einzelnen Tonschwingungen, die freilich dort nicht ganz am Orte waren, die Ueberzeugung, daß unserer Künstlerin die Farben für eine Louise in Kabale und Liebe ganz zu Gebote stehen würden. Dies ist durchaus eingetroffen. Louise ist die bisher bedeutendste, einheitsvollste, am meisten im Geiste des Charakters gestaltete Rolle des Frl. Seebach gewesen. Nur in der ersten Scene, in welcher die Sprache der Louise freilich auf Stelzen geht, fanden wir Anklänge an Declamation und einzelne an das Singen streifende Tonfälle. Vom zweiten Akte an aber empfingen wir die echten, naturwahren Farben des Charakters. Die Inflexionen der Stimme waren im Ausdruck des Schmerzes, der Wehmuth, der Verzweiflung, der Resignation, das Abbild der Seelenstimmung; einfach und maßvoll die Tonwandlungen, das bebende Herz, das vom Verhängniß zerrissene Gemüth, kurz das eigentliche Seelenleiden spiegelte sich in Haltung, Bewegung, Blick und Ton auf eine edle, von allem Gesuchten ferne Weise ab. Man durfte hier die höchste Anerkennung freudig zollen. Die Scenen mit Wurm im dritten Akt und die mit dem Vater im fünften versetzten uns ganz in die folternde Seelenqual, welche uns aus diesen Situationen

entgegendringt. Hier stand Frl. Seebach auf der Höhe ihres Rufes, hier war der stürmische Beifall und der Hervorruf nach den Aktschlüssen, nach dem dritten Akte sogar zweimal, der Charakter einer unmittelbaren Wirkung des Gegebenen und hatte nichts von einem, unter allen Bedingungen zu leistenden Pensum, welches die Anzahl der Hervorrufe auf gleiche Zahl mit den Akten bringen muß. In diese freudig begrüßte schöne Leistung mischt sich nur ein einziger Zug, den wir entfernt wünschten, weil er die Harmonie der sonst so wahren, ungesuchten Darstellung trübt. Wir wollen ihn der Künstlerin nicht verschweigen. Frl. Seebach erhebt sich nämlich, während sie den ihr dictirten Brief schreibt, in einem Momente plötzlich, geht an das Fenster, öffnet es und wankt dann, ganz langsam, zu ihrem Sitze zurück, wo sie die Feder ergreift, um weiter zu schreiben. Daß Louise sich einen Augenblick erhebt, einen kurzen Gang macht, wie um sich von der furchtbaren Beklemmung etwas zu entlasten und weiter schreiben zu können, ist im Sinne der Situation und wir haben dies auch von den meisten Darstellerinnen der Louise gesehen. Aber Frl. Seebach bringt uns durch die Dehnung, welche sie diesem Momente giebt, wie durch das übermäßig langsame Zurückschreiten um die Illusion, denn für die Zeitdauer, die dies stumme Spiel einnimmt, ist dasselbe zu bedeutungslos, zu wenig symbolisch; es täuscht unsere Erwartungen, mit welchen wir diesen Moment anfangs verfolgen, und erkältet uns. Dieser

Moment gehört jenem Verstandes-Calcül an, welcher nur überraschen will, und ist nicht in der Natur der Situation begründet.

---

5. Fräulein Marie Seebach als Gabriele und als Margarethe Western in Erziehungsresultate.

Am 15. erschien Frl. Marie Seebach in zwei verschiedenen Rollen, als Gabriele, in dem Stücke gleichen Namens, nach der französischen Valerie bearbeitet von Castelli, welches neu einstudirt in Scene ging, und als Margarethe Western in dem bekannten Lustspiel: Erziehungsresultate. Das erste Stück, Gabriele, hat sich durch die Darstellung großer Schauspielerinnen, trotz des peinlichen Eindrucks des Stücks, der nicht abzuläugnen ist, auf dem Repertoir erhalten. In Frankreich war es die Mars, in Deutschland die herrliche Sophie Müller, welche diese Gabriele auf dem Repertoir erhielt. Frl. Seebach, deren Begabung diese Rolle ganz besonders zusagt, hat in neuerer Zeit dies Stück wieder auf der Bühne eingebürgert. Ihre Gabriele ist ein schönes, seelenvolles Bild der unglücklichen, mit tiefster Empfindung liebenden Gestalt, welche uns rührt und in allen Situationen, in welche sie im Stücke versetzt wird, unsere Seele bewegt. Gabriele giebt uns von neuem die Bestätigung, das es gerade das Gebiet der Senti-

mentalität ist, auf welchem die schönsten und reinsten Triumphe des Frl. Seebach liegen, wo sie uns diejenigen Töne anschlägt, welche diese Sphäre fordert, und wo wir die Künstlerin am meisten der edlen Einfachheit huldigen sehen. Freilich verleitet dies Gebiet unsere Künstlerin auch leichter, in einen von uns schon hervorgehobenen singenden Tonfall abzuirren, wovon sie indessen ein aufmerksames Hören ihrer selbst noch leicht wird ablenken können, was aber, achtlos fortgesetzt, auch zu einer Manier führen muß, wie sie sich, allerdings in ihrer Spitze, in Frau Rettich in Wien ausgebildet hat. Das Publikum folgte der seelenvollen rührenden Darstellung der Künstlerin mit tiefer Spannung und innigster Theilnahme. Nach der Gabriele erschien Frl. Seebach in einer Lustspielrolle. Wir hätten gewünscht, diese Gattung des Lustspiels in dem Gastspiel des Frl. Seebach auf eine würdigere und edlere Art vertreten zu sehen, als durch die ziemlich werthlose Rolle der Margarethe Western in den wirklich bereits ganz abgestandenen, in unseligster Breite sich ausdehnenden Erziehungsresultaten. Die Künstlerin wird also hoffentlich darin einen Beweis unserer Achtung vor ihrem Talente erkennen, daß wir ihr den Erfolg in der Rolle der überlebendigen, forcirten Margarethe, als ein Bühnenkunststückchen, einst für Frl. von Hagn eingerichtet, nicht allzu hoch anschlagen. Den Triumph in dieser Rolle theilt die Künstlerin mit sonst selbst ziemlich untergeordneten Schauspielerinnen, welche, von

Lebendigkeit und einer gewissen Grazie der Bewegung unterstützt, sich in dieser Rolle leicht zu einer Art Virtuosität hinaufschraubten. Frl. Seebach aber in einer wirklich werthvollen Lustspielrolle zu sehen, welche ihr Gelegenheit gegeben hätte, die Feinheit und Schärfe ihres Geistes und die Grazie ihrer Bewegung zu zeigen, wäre uns höchlich willkommen gewesen.

---

6. Fräulein Marie Seebach als Lorle in Dorf und Stadt.

Am 17. gab uns Frl. Marie Seebach im Cyclus ihres Gastspiels das Lorle in Dorf und Stadt. Während wir dem Bauernkinde Lorle in der Darstellung des Frl. Seebach unsere Zustimmung zum Theil versagen müssen, zollen wir dieselbe der „Frau Professorin" der Künstlerin im zweiten Theile des Stücks sehr freudig. In dem Grundton, welchen die Künstlerin für den ersten Theil der Rolle anschlug, schlichen sich nämlich Elemente ein, welche, nach unserer Auffassung, die ursprüngliche Natur des, trotz allen Reichthums der Empfindung, doch kräftigen Bauernkindes verkümmerten. Die Empfindung des Lorle erhielt nämlich etwas von moderner Sentimentalität, man fühlte ihr zu viel Cultur, zu viel, so zu sagen, sociale Bildung an. Aber in dem ersten Theile der Rolle kommt es darauf an, auf den kräftigen, ganz ungekünstelten Ton einer so ursprünglichen Ge=

stalt die Farben der Empfindung in ihren mannigfachen Abstufungen aufzutragen. Von diesem Standpunkte aus hätten wir Manches weniger zart, weniger weich und namentlich dem Affekte der Freude und Seligkeit einen freieren Jubel, einen frischeren Hauch ursprünglichen Gefühls gewünscht. So klang der Ausdruck Lorle's, wenn sie auf Reinhard's Worte: „Jetzt möchte ich sterben," ausruft: „Nein, jetzt nicht sterben, sondern leben, lange, lange," uns zu sentimental, zu sehr von dem Einfluß der Erziehung gefärbt, während wir hier den vollen Jubelruf des Herzens hören wollen. Dagegen erfreute uns Frl. Seebach im zweiten Theile der Rolle sehr. Das durch ein mehrjähriges Leben in der Stadt und im steten Umgange mit Reinhard aus ihrer Unmittelbarkeit schon herausgetretene Lorle darf also empfinden, so sich äußern, so Schmerz und Freude zeigen, als es Frl. Seebach that. In dieser Beziehung war namentlich der dritte Akt und die Scene mit dem Fürsten im vierten Akt ausgezeichnet durch die Feinfühligkeit in den Tonwandlungen, durch die Art, wie sich in Lorle Wehmuth, rührende Hingebung, naive Treuherzigkeit offenbarten. Hier standen wir der eigenthümlichen, so interessanten Künstlernatur des Frl. Seebach gegenüber.

---

7. Fräulein Marie Seebach als Klärchen in Egmont.

Auf die Rolle des Klärchen im Egmont, welche Frl. Marie Seebach am 18. spielte, durfte man mit

Recht sehr gespannt sein. Fordert das Klärchen doch gleichzeitig die Töne des frischen, kerngesunden, einfachen, in seiner Liebe seligen und des, im Augenblick der Todesgefahr Egmont's zu heroischem Muthe, zu verzweiflungsvoller Entschlossenheit aufflammenden Mädchens. Nur zu oft sahen wir das liebenswürdige, heitere, liebeerfüllte, niederländische Mädchen an der zu heroischer Größe und Schwungkraft sich erhebenden Geliebten Egmont's scheitern. Beide Seiten zu vereinigen, in beiden das niederländische Mädchen festzuhalten, das ist hier die große und unendlich schwierige Aufgabe für die Darstellung. Wie verhält sich nun zu diesem Bilde die Leistung des Frl. Seebach? Was wir nach der Anschauung des Gretchen fürchteten, ist eingetroffen. Auch Klärchen hat, wie Gretchen, durch Frl. Seebach zu viel Cultur, zu viel Reflexionsbildung empfangen, und dadurch ist hier, wie dort, die Frische, die Gesundheit, die Naturwüchsigkeit dieser Gestalt beeinträchtigt worden. Frl. Seebach mischte, gleich von Hause aus, viel zu sentimentale Farben in den Grundton ihres Klärchen. Das saftige Colorit, welches Klärchen, um im Sinne der Dichtung zu sein, fordert, ward vermißt. So war namentlich der Jubel des Gemüths, das Entzücken, welches Klärchen durchdringt, wenn sie Egmont's gedenkt, zu modern sentimental, nicht von dem vollen, frischen, kräftigen Gemüthston gesättigt, dessen diese Regungen Klärchen's bedürfen. So waren u. A. die Worte: „Und dann darf

ich Egmont nur wieder ansehn" u. s. f., wie die späteren Worte: „Welche Fürstin neidete nicht das arme Klärchen" u. s. f. zu wenig erfüllt von der kräftigen Empfindung, in welcher das einfache niederländische Mädchen sich genießt. Das freie, schöne Selbstbewußtsein Klärchen's, welches gerade einen Grundzug derselben bildet, wenn sie ihrer Liebe und ihres Rechts dazu gedenkt, kam nicht zum vollen Ausdruck. Und doch brachte Frl. Seebach wieder einzelne Züge, welche uns das kräftige, niederländische Mädchen zeigten. Die Art, wie Fräulein Seebach die Stelle sprach: „Wär' ich nur ein Bube" u. s. f., ganz im Geiste Klärchens und höchst charakteristisch gesprochen, contrastirten mit dem Grundton, welchen die Künstlerin dem Klärchen gab. Es war, als ob die verschiedenen Lebensäußerungen nicht einem und demselben Wesen angehörten. Die Lieder sang Frl. Seebach vortrefflich; nicht minder schön war die Begegnung mit Egmont, als er spanisch erscheint. Für die Bürgerscene zitterten wir, da wir sie den Mitteln unserer Künstlerin nicht zutrauten. Diese Besorgniß ward gerechtfertigt. Wir müssen es der Künstlerin allerdings nachrühmen, daß sie mit ihren Mitteln so viel als möglich hauszuhalten, sie für einzelne Momente des Aufschwungs zu schonen verstand; genug, daß sie nach ihren Mitteln in dieser Scene Rühmliches gab; sie behandelte durch diese weise Oekonomie die Scene wie eine Künstlerin; dennoch blieb sie hinter dem Bilde schwungreicher, sich immer zu neuen Kraftwendungen

zusammenraffender Beredsamkeit zurück. Klärchen ist in dieser Scene außer sich. Sie spricht Dinge, welche sie in früheren Augenblicken nicht zu denken gewagt hätte. Sie läßt nicht ab, immer von neuem zu beschwören, Pfeil auf Pfeil entsendet sie aus dem Köcher ihres Gemüthes. Das ist es, was wir vernehmen wollen. Nichts peinlicher hier, als ein knapper Haushalt, wo wir verschwenderische Fülle verlangen. Frl. Seebach wußte sich den Fortgang in dieser riesenhaften Scene nur dadurch zu bahnen, daß sie, um eines neuen Aufschwungs fähig zu sein, manchen dazwischen liegenden Sätzen eine sentimentale Dehnung gab, die nicht in der Natur der Sache liegt. Die Schlußworte des Akts: „Nach Hause" u. s. f. waren uns durch die Pausen, welche die Künstlerin bei ihnen anwandte, zu berechnet. Uebrigens dürfen wir der Künstlerin sagen, daß wir die Bürgerscene noch von keiner Schauspielerin zu völliger Befriedigung gehört haben. Dem Naturell wie der Begabung unserer Künstlerin nach mußte die Scene im fünften Akt die gelungenste ihrer Darstellung werden. Hier traf Frl. Seebach die Stimmung, namentlich die Bewegung der von den Banden des Leibes sich lösenden Seele sehr schön, „still und bewegt." Dies unser Urtheil über das Klärchen unseres berühmten Gastes, dem wir so viel Ernst und Tiefe zutrauen, daß ihm die motivirte Kritik noch etwas mehr gilt, als der, auch in den weniger bedeutenden Leistungen, sich gleich bleibende äußere Beifall mit den dazu gehörigen Hervorrufen.

---

8. Fräulein Marie Seebach als Desdemona in Shakespeare's Othello.

Am 20. gab uns Frl. Marie Seebach die Desdemona in Shakespeare's Othello. Wir können uns über die Desdemona unserer Künstlerin kurz fassen, weil wir derselben fast unsere unbedingte Anerkennung zu zollen haben. Dies ist der Boden, auf welchem die schönsten Früchte unserer Künstlerin wachsen. Zu solchen Gestalten, wie Desdemona, stehen alle ihre Kräfte in Blüthe; hier schlägt sie Töne an, welche ihre hohe Begabung für diese Gattung weiblicher Gestalten offenbaren, Töne, welchen man sich mit dem reinsten Behagen hingiebt, weil sie ganz das ausdrücken, was die dichterische Anschauung fordert. Desdemona's Grundzug ist bis zum Selbstvergessen liebevolle Hingebung an den Gatten ihrer Wahl. Darin liegt ihre rührende Gewalt. Das Kleinod unserer Künstlerin ist aber wesentlich der süße Wohllaut, aus welchem zartbesaitete weibliche Naturen herausklingen, ein Wohllaut, der auch in den zartesten Abstufungen sie nicht verläßt, ohne der Klarheit der Rede je Eintrag zu thun. Der in den ersten Scenen noch bisweilen an die von uns schon bezeichnete Manier erinnernde, singende Tonfall und einige nicht motivirte Pausen waren das Einzige, womit ein fein organisirtes Ohr und ein bis in's Einzelnste eingedrungenes Verständniß der Rolle sich nicht im Ein=

klang befand. Aber die Künstlerin erhob sich bald zu einer Reinheit in Auffassung und Darstellung der Desdemona, daß sie die Gemüther auf's innigste rührte und dabei nicht, wie dies von unserer Künstlerin auf anderen Gebieten wohl geschieht, bei dem Ausdruck der Innigkeit, des Seelenhaften im Allgemeinen stehen blieb, sondern die Innigkeit und Seelenhaftigkeit einer Desdemona gab. Und darin setzten wir gerade den Werth ihrer Leistung. Die Spitze der Rolle war hier auch die Spitze im Spiel des Fräulein Seebach, nämlich der Schluß des vierten Akts. Der elegische Grundton, die Trauer des Gemüths, welche durch diese Scene hindurchzieht, wurde von Fräulein Seebach mit eben so großer innerer Wahrheit, als Feinheit des Verständnisses herausgewendet. Das Lied erklang als eine schmerzlich=süße Erinnerung voller Wehmuth und Schmelz der Seele, ohne weichlich zu werden. Hier überragt Frl. Seebach alle ihre Vorgängerinnen, welche wir in dieser Rolle gesehen haben; hier erhob sie sich in das Reich jener himmlischen Grazie der Seele, wie sie sich nur vereinzelt in weiblichen Naturen offenbart. Frl. Seebach mag aus dieser freudigen Anerkennung entnehmen, wie wohlthuend es uns ist, hier der specifischen Gewalt der Künstlerin begegnet zu sein. Vielleicht gewinnt unsere Künstlerin daraus auch die Ueberzeugung, daß es freilich etwas schwieriger und undankbarer ist, die Bedeutung, den Schwerpunkt dieses schönen Talents abzuwägen und zum Bewußtsein zu bringen, als mit banalen Phrasen Alles, was

die Künstlerin giebt und thut, zu bewundern und darüber zu verhimmeln.

---

9. Fräulein Marie Seebach als Mathilde in Mathilde von Benedix.

Als vorletzte Gastrolle gab Fräulein Seebach am 22. die Mathilde in dem gleichnamigen Schauspiel von Benedix. Wir hätten herzlich gewünscht, Frl. Seebach hätte ihr schönes Talent nicht dazu verwendet, uns in einem Cyclus so interessanter, bedeutender Charaktere die Mathilde von Benedix vorzuführen. Den Werth oder vielmehr den Unwerth dieses Rührstücks, dessen Hauptwendungen nicht einmal Eigenthum des Verfassers, sondern aus älteren Stücken entlehnt sind, haben wir früher nachgewiesen. Dies nur auf die Thränendrüsen berechnete Schauspiel ist arm an Erfindung wie an Charakteren, welche, zum Theil schablonenartig zugeschnitten, ohne echt menschliches Interesse sind. Denn selbst die Hauptperson, Mathilde, ist, weil sie vom Anfang bis zum Schluß von Hochherzigkeit, Pietät, Großmuth und Edelsinn strotzt, unwahr und abstrakt. Schauspielerinnen, welche in der Gattung thränenreicher Figuren heimisch sind, greifen allerdings sehr eifrig nach dieser Mathilde, sie sind bei ihr, da die Menge der stark aufgetragenen Tugend willig ihre Sympathien schenkt, des Erfolges so ziemlich gewiß. Thut

doch selbst ein weinerliches Pathos hier der Wirkung keinen besonderen Eintrag. Eben darum hätten wir Frl. Seebach von einer solchen Gestalt fern gewünscht! Frl. Seebach ist, offen gesagt, zu vornehm, zu edel für dies thränenvolle Geschöpf, für welches im Stück alle übrigen Personen eine ganz uninteressante Staffage bilden. Der Triumph ist uns für das Talent des Frl. Seebach in der That zu wohlfeil, um ihn durch derartige Aufgaben zu erwerben. Wir müssen der Künstlerin zwar das Zeugniß geben, daß sie diese Mathilde mit einem außerordentlichen Aufwande von Empfindung, überall den Situationen gerecht werdend, durchgeführt hat, aber wir hatten bei dieser Anerkennung zugleich immer das peinliche Gefühl, so viel Tiefe des seelischen Ausdrucks, so viel Innigkeit des Herzens an eine solche Gestalt gewendet zu sehen. Denn die Rolle ist und bleibt im larmoyanten Genre eine Art Virtuosenstück, welches uns noch gar keine Bürgschaft für die Darstellung echt weiblicher Charaktere giebt. Hätten wir Frl. Seebach nicht aus anderen Gestalten in ihrer Bedeutung und in ihrem Werthe erkannt, wahrlich, die Mathilde hätte ihr, trotz der Meisterschaft, mit welcher sie dieselbe durchgeführt hat, den Stempel einer wahrhaft künstlerischen Natur noch nicht aufgedrückt. Wahrlich, das einzige Gebet Gretchen's im Faust ist uns, von Frl. Seebach so tief im Geiste des Charakters behandelt, ein unendlich höherer Beweis ihrer Begabung und ihres künstlerischen Adels als die

ganze Mathilde! Die Künstlerin mag also darin ein Zeugniß unserer Achtung für sie erblicken, daß wir ihr diese noch so schön durchgeführte Mathilde nicht allzu hoch anrechnen, ja selbst wünschen, sie von ihrem Repertoir in Gastrollen verschwinden zu sehen. Frl. Seebach hat nicht nöthig, zu solchen Virtuosenstückchen, wie Mathilde, zu greifen, um sich Erfolg zu erringen. Im Engagement muß eine Künstlerin allerdings dergleichen Schicksal auf sich nehmen, ihr bestes Theil auch an werthlose Dinge zu setzen, aber im Gastspiel, wo sie freier schalten, wo man aus einem großen Reichthum interessanter Gestalten wählen kann, sollte ein Talent, wie Frl. Seebach, einer Mathilde keine Stelle gönnen. Auch in den herrlichsten Augenblicken der Darstellung der Mathilde, ja selbst in denjenigen, in welchen Frl. Seebach den Verfasser weit überholte und sein Werk veredelte, kamen wir zu keinem reinen Genuß, weil derselbe stets durch den Wunsch getrübt ward, so viel Gemüth und Geist für Würdigeres verwendet zu sehen.

---

10. Endurtheil über Fräulein Marie Seebach.

Wir haben die einzelnen Darstellungen des Frl. Seebach während ihres Gastspiels kritisch besprochen, ihre Vorzüge wie ihre Schranken gewissenhaft abgewogen und durch eine Reihe dramaturgischer Erörterungen der Künstlerin un-

sere höchste Achtung bewiesen. Denn einen höheren Beweis der Achtung kann man einem Künstler unmöglich zollen, als indem man seine Leistungen einem höchsten, der Wissenschaft entnommenen Maßstab unterwirft. Am Schluß dieses interessanten Gastspiels bleibt uns nur noch übrig, die in einer Reihe von Abhandlungen niedergelegten Ergebnisse in einen Brennpunkt zusammenzufassen und den Standpunkt unserer Künstlerin als Resultat des Erlebten festzustellen. Wir haben durchweg erkannt, daß die eigenthümliche Stärke des Frl. Seebach das Gebiet zartbesaiteter weiblicher Naturen ist, in welchen das seelische Prinzip vorwaltet. Wenn es sich um ein Wort zur Bezeichnung dieses Kreises handelt, so entspricht der Ausdruck sentimentale Naturen, im weitesten Sinne und in der Bedeutung genommen, in welcher Schiller in seiner berühmten Abhandlung über naive und sentimentale Dichtung das Sentimentale verstanden hat, am meisten zur Bezeichnung des Kreises, in welchem die Kraft, Schönheit und Eigenthümlichkeit des Frl. Seebach ihre künstlerische Heimath hat. Persönlichkeit, Empfindungsweise und vor Allem der Charakter ihres Tones weisen Frl. Seebach auf diesen Boden hin. Hier, wo es gilt, zartes Seelenleben, Schmerzen des Gemüths, die Innigkeit des Herzens gefärbt durch die Reflexionsbildung einer hohen Culturstufe an das Licht zu stellen, dem Zuschauer den Einblick in diese Zustände zu eröffnen, fanden wir Frl. Seebach auf einer Höhe der Kunst, welche ihr

eine der ersten Stellungen im Reiche der dramatischen Kunst sichert. Hier berührt Frl. Seebach oft zauberisch das Gemüth, hier stehen ihr Tonschwingungen zu Gebote, welche das geheimste Seelenleben offenbaren und daher unwiderstehlich wirken. Dagegen sind zwei Gegensätze weiblicher Naturen nicht in dem Maße im Bereich des Frl. Seebach, daß sie dadurch eine hinreißende Gewalt auszuüben vermag. Diese Gegensätze sind die Kraft tragischer Leidenschaft, der Erguß einer gewaltigen Gemüthsbewegung einerseits, und die Darstellung einfacher, kräftiger, markiger weiblicher Naturen ohne Reflexionsbildung, aber von starkem Gemüthe, jene eigentlich ideal-naiven Naturen andererseits. Zur Versinnlichung des Sturms der Leidenschaft, zur Beredtsamkeit und Schwungkraft des eigentlichen Pathos, gebrechen unserer Künstlerin sowohl die physischen Mittel, als jene Macht der Tonbildung, um den Zuschauer in das Reich der großen Leidenschaften zu versetzen. Wir sprechen hier natürlich von jenen großartigen Wirkungen, welche wir von tragischen Schauspielerinnen erlebt haben, und welche wir von ihnen fordern, wenn sie wirklich diesen Namen ganz verdienen sollen. Daß dem Frl. Seebach auch hier Einzelnes gelingt, bedingt noch keine wahrhaft tragische Größe. Immer wird in unserer Künstlerin auf diesem Gebiete ein Widerspruch zwischen Wollen und Vollbringen herrschen, der den Zuschauer nicht zur völligen Illusion, nicht zur tragischen Erschütterung

gelangen läßt, in welcher wir wie vor einem Medusenhaupte starren, und unser Athem vor innerer Bewegung stockt. Die andere Gattung, welche wir als von der *Eigenthümlichkeit* unserer Künstlerin nicht völlig darstellbar ausschlossen, sind die *ideal-naiven* Naturen, von *einfacher*, aber großer, markiger Gemüthsstärke. Zur Darstellung dieser Naturen gebricht es unserer Künstlerin an *Einfachheit*, an *ungekünstelter* Wahrheit. Frl. *Seebach* ist wesentlich eine *geistreiche* Schauspielerin, ihr *Gedankenleben* drängt sich überall hervor, auch da, wo wir es vergessen möchten, wo wir gar nicht an einen, wenn auch noch so geistreichen Reflexionsprozeß erinnert sein wollen. *Gretchen* und *Klärchen* wurden unserer Künstlerin erst völlig faßbar, sie übte erst *dann* über diese Gestalten eine künstlerische Herrschaft aus, sobald der *Bruch* in diese Naturen eingetreten ist, sobald sie, sei es durch das Schuldbewußtsein, sei es durch die Gewalt des Schicksals, aus ihrer naiven Natürlichkeit herausgetreten sind, sobald sie aufgehört hatten, *ungebrochene* Naturen zu sein. Von diesem Augenblicke an standen diese Gestalten im Bereich des Frl. *Seebach*. Diese Erscheinung hängt damit zusammen, daß so einfache, naive Naturen von markiger Empfindung durch unsere Künstlerin zu viel *Reflexionsbildung* empfangen, und dadurch auf eine Stufe der Cultur gestellt werden, wodurch ihre schöne Naturwüchsigkeit, ihre einfache *Schönheit* leidet. Der letzte Grund dieser Schranke unserer Künstlerin liegt aber

darin, daß sie in ihrer ganzen Auffassung und Darstellungsweise zu sehr, so zu sagen, aus dem Stande der Unschuld herausgetreten ist, daß sie der Natur nicht ihre volle Wahrheit läßt. Nun ist es klar, daß eine Abirrung von der einfachen Wahrheit da am meisten heraustritt, wo Alles, Ausdrucksweise, Lebensstellung, Weltanschauung u. s. f. die einfache, gesunde Natur offenbart, wie bei einem Gretchen oder Klärchen. Sobald uns da etwas Gesuchtes, wenn auch Geistreiches, entgegen tönt, werden wir um die eigentlich poetische Stimmung gebracht, die Einheit des Bildes wird verletzt, wir vermögen uns wohl an geistreichen Einfällen und Einzelheiten zu erfreuen, aber unsere volle, warme Hingebung an die poetische Gestalt ist getrübt. Dies ist für die künstlerische Entwickelung des Frl. Seebach ein hartnäckiger Feind, der erst allmälig erwachsen und groß gezogen worden ist, als die Künstlerin, durch rasche Triumphe gehoben, angefangen hat, überraschen, durch Ungewohntes, bisher noch nicht Dagewesenes fesseln und alle früheren Wirkungen überbieten zu wollen. Vermag Frl. Seebach diesen Feind, der schon eine bedeutende Stärke gewonnen hat, zu tödten, d. h. überall zur edlen, einfachen Natur zurückzukehren, den Gelüsten nach dem Aparten, dem Ueberraschenden zu widerstehen, so werden ihre Gebilde eine viel höhere Weihe empfangen, als jetzt. Dieser Feind aber gewinnt durch jeden Triumph, den die Künstlerin von der Masse und

den um jeden Preis exaltirten Lobrednern empfängt, an Nahrung. Sie muß ihn daher, wie Herkules den Antäus in der Luft erdrückte, um ihn jeder Berührung mit der Mutter Erde zu entziehen, ganz durch eigene Kraft vernichten. Zu dieser Selbstverläugnung aufzufordern, auch einem augenblicklichen Staunen, einer Beifalls-Explosion, welche oft gerade dem Unwahren folgt, wenn sich darin nur etwas Neues, scheinbar Originelles ankündigt, zu entsagen, sich mit dem höchsten Schmucke echter, edler Naturwahrheit zu begnügen, die glänzende Einzelheit, den frappanten Einfall der Totalität des Bildes aufzuopfern und so die künstlerische Größe des Frl. Seebach zu steigern, war der Zweck unserer Kritiken, welche alles Bedeutende in Frl. Seebach anerkannt, aber auch ihre Schranke herausgekehrt haben. Frl. Seebach kam mit einem Rufe nach Berlin, wie ihn bis dahin kaum eine deutsche Schauspielerin hatte. Dem gegenüber galt es, besonders auf einem Kunstgebiete, auf welchem bei der Bereitung und dem Wachsen des Rufes so viel unreine Hände ihr Spiel treiben, sich dagegen nicht blos gläubig und andächtig, sondern kritisch, sogar mißtrauisch zu verhalten. Der Wissenschaft ziemte es, die Grenze des Talents unseres Gastes festzustellen, den Kern seines künstlerischen Wesens herauszuwenden und endlich den Feind zu bezeichnen, welcher die Künstlerin um den dauernden Ruhm einer schönen Einheit und Harmonie ihrer Gebilde, wo dieselben ihrem Talente faßbar sind, bringen kann.

IV. Frau Auguste von Bärndorff.

---

1. Als Gräfin Autreval in dem französischen Lustspiel: Der Damenkrieg.

Frau von Bärndorff vom königl. Hoftheater zu Hannover trat zum ersten Male als Gräfin Autreval in dem bekannten dreiaktigen französischen Lustspiel: Der Damenkrieg, als Gast auf. Wir haben selten im Gebiete des feinen Lustspiels einen so erfreulichen, wohlthuenden Eindruck empfangen, als ihn uns das erste Auftreten der Frau von Bärndorff als Gräfin Autreval gewährt hat. Und dieser günstige Eindruck hat seinen Grund vor Allem in der durchaus harmonischen Vereinigung aller derjenigen Faktoren, welche die feine Salondame überhaupt und ganz besonders die Repräsentation der Gräfin Autreval bedingen. Der Adel der Erscheinung, der feine erlesene Geschmack der Toilette, die graziöse Bewegung, der leichte, freie Conversationston, der pointenreiche

Ausdruck der Rede, der liebenswürdige, das Ganze durchblitzende Humor und endlich auch da, wo es die Rolle fordert, das Durchleuchten des Gemüths, aus welchem eine solche Resignation stammen kann, wie sie die Gräfin Autreval ausübt, Alles dies zusammengenommen machte die Darstellung der Frau von Bärndorff zu einer wahrhaft interessanten und fesselnden, und brachte diejenige Wirkung hervor, welche wir früher im feinen Lustspiel nur durch Caroline Bauer und Charlotte von Hagn empfangen haben. Man fühlte es der Künstlerin an, daß sie durch geistvolles Anschauen der französischen Komödie die großen Vorzüge der Franzosen in diesem Gebiete zu ihrem Eigenthum gemacht hat, ohne deshalb die deutsche Individualität zu verläugnen. Das Spiel der Frau von Bärndorff als Gräfin Autreval wußte uns in einer steten, höchst anregenden Spannung zu erhalten; die Reden waren in den verschiedenen Uebergängen, Abstufungen und Wandlungen der Seele so voller Leben, daß wir uns denselben stets mit dem größten Behagen hingaben, nirgends durch eine Geziertheit des Ausdrucks, durch unnatürliche Kunstpausen, durch einen nur angestrebten esprit verletzt. Als die Spitzen der vortrefflichen Leistung bezeichnen wir den Monolog des ersten Akts und die feine Scene mit Montrichard, dem Präfekten, im zweiten Akt; denn in dieser Scene faßten sich die Vorzüge der Künstlerin wie in einem Brennpunkt zusammen. Der Erfolg war dieser Leistung voll-

kommen entsprechend. Rauschender Beifall während des Spiels, Hervorruf nach den Akten und bei offener Scene bewiesen dies.

---

2. Frau von Bärndorff als Lady Milford in Schiller's Kabale und Liebe.

An die Stelle der Maria Stuart, welche durch die plötzliche Krankheit der Frau Hoppé verhindert wurde, trat am 12. Kabale und Liebe, worin Frau von Bärndorff als Lady Milford erschien. Nach der ersten Rolle unsers Gastes hatten wir bereits die Ueberzeugung gewonnen, daß uns Frau von Bärndorff eine treffliche Lady Milford zeichnen werde. Ihre Darstellung hat dies auf das glänzendste bestätigt. Frau von Bärndorff hat uns ein wahrhaft poetisches Bild dieser Gestalt, ganz im Geiste der Dichtung, gegeben und uns vom Beginn ihrer Rolle bis zu deren Schluß zu fesseln vermocht. Hier stand die vornehme Britin vor uns, deren ganze Erscheinung ihre Herrschaft über den Fürsten begreiflich machte, in deren Seele der Adel des Gemüths nur eine Zeit lang durch das Unkraut der Frivolität überwuchert ward, aber nicht erstickt werden konnte. Aus dieser Lady Milford brach die Flamme einer edlen Leidenschaft hervor, wir durchlebten ihre Erhebung, wir weihten der in unerwiederter Liebe sich Verzehrenden unser tiefstes Mit-

gefühl, ihre Resignation erhob uns, weil sie aus dem ganzen Vorgang psychologisch folgte, weil sie als eine Frucht ihrer inneren Kämpfe heraustrat. Dabei hielt die Künstlerin, und das bezeichnet vornehmlich den künstlerischen Werth ihrer Leistung, überall, auch in den Augenblicken des Affektes, des aufflammenden Hasses wie der Liebe, stets den Rahmen der Salondame und edler Conversation fest. Wir fühlten mit dieser Lady, weil sie uns ganz in die Sphäre versetzte, welcher Lady Milford angehört; nirgends war der Kothurn angelegt, nirgends blitzte ein Funke einer Medea hervor. Und doch fehlte es der Künstlerin in keinem Augenblick am vollen Ausdruck des Schmerzes, doch fühlten wir überall die reizbare, den wechselnden Wallungen der Seele nachgebende Frau aus Rede, Haltung und Bewegung heraus. Für diese Vibrationen des Gemüths, für dies Erzittern der Seele wußte namentlich Frau von Bärndorff stets die zartesten Farben zu wählen, kein Ton versagte den Absichten der Künstlerin. Das herrliche mezza voce, von welchem die Künstlerin den echt künstlerischen Gebrauch zu machen wußte, überall in den leisesten Wandlungen vernehmlich, begleitet von einem die fieberhafte innere Erregung abspiegelnden Tempo, durch keinen gewaltsamen Drucker unterbrochen, versetzte uns ganz in den Kreis des Fühlens, Anschauens und der Lebensbewegung der Lady Milford. So weit wir in unserer Erinnerung zurückgreifen, können wir nur die einst so schöne, interessante Darstellung dieser

Rolle durch Frau Crelinger unserer Künstlerin an die Seite setzen; alle andern Darstellerinnen dieser Rolle, und wir haben deren eine ziemliche Anzahl gesehen, überragt Frau von Bärndorff weit. Rauschender Beifall und Hervorruf bei offener Scene antworteten dieser Leistung. Wir sind in den seltensten Fällen nach zwei bedeutenden Rollen auf die Fortsetzung eines Gastspiels so gespannt gewesen, als bei diesem. So viel aber vermögen wir jetzt schon auszusprechen, daß das Engagement dieser Künstlerin, wenn es sich anders gestalten läßt, für die königl. Bühne ein außerordentlicher Gewinn sein würde.

---

3. Frau von Bärndorff als Gräfin Orsina in Lessing's Emilia Galotti.

In ihrer dritten Gastrolle erschien Frau von Bärndorff als Gräfin Orsina in Emilia Galotti, eine Rolle, der man, nach den bisherigen schönen Erfolgen der Künstlerin, mit großer Spannung entgegensehen durfte. Wir müssen der Künstlerin zunächst dafür unsere volle Anerkennung aussprechen, daß sie die Gräfin Orsina völlig im Geiste der Situation aufgefaßt und auch der italienischen Nationalität Rechnung getragen hat. Die Orsina der Frau von Bärndorff ward im Geiste der Situation dargestellt, weil wir dieselbe sogleich in fieberhafter Aufregung auftreten sahen und dem ganzen

Eingange anfühlten, daß Orsina den Gefühlen gekränkter Liebe und eifersüchtiger Erbitterung über eine ihr drohende Nebenbuhlerin hingegeben ist. Wir glaubten dieser Orsina die Energie der Ausführung eines Entschlusses, dem Prinzen selbst den Tod zu geben, wenn es ihr nicht gelingen sollte, sich mit ihm vollständig auszusöhnen. Dieser Grundton furchtbarer Aufregung einer tief beleidigten Italienerin klang durch die ganze Darstellung hindurch, und durch diesen Grundton gewannen wir das Bild der Gräfin Orsina, wie sie sich Lessing gedacht hat. Je mehr Frau von Bärndorff sich in diese schwierige Rolle hineinlebt, desto freier wird sie über den Stoff schalten und die einzelnen, für uns bisweilen zu starken, zu sehr dem Kothurn verwandten Accente zu mildern und mit dem Gesammtbilde zu vermitteln suchen. Wir haben uns ferner sehr gefreut, daß Frau von Bärndorff uns durch ihre Orsina zu rühren gewußt und dadurch starke Schatten auf den Prinzen hat fallen lassen. Aus ihrer Darstellung drang eine tiefe, jetzt verschmähte Leidenschaft für den Prinzen hindurch, und man durchlebte die schmerzliche Empfindung der Orsina, daß sie von dem Prinzen in so perfider Weise mit so kaltem Hohn behandelt wird. Wir haben den Vorwurf nicht begreifen können, den man der Künstlerin z. B. in Wien gemacht hat, daß ihr Spiel kalt sei. Dieser Vorwurf ist völlig unwahr. Frau von Bärndorff besitzt Wärme und Leidenschaft und bedarf viel eher des Zügels, als des Sporns.

Was etwa der Künstlerin zur vollendeten künstlerischen Ausführung der Orsina noch fehlte, war das in einzelnen Wendungen etwa noch vermißte Maß völliger Herrschaft über den Stoff. Aber dies vermag Frau von Bärndorff, je öfter sie diese Rolle spielt, zu erlangen, während eine Kälte des Spiels sich nicht in Wärme und Leidenschaft umwandeln läßt. Der Erfolg der Orsina unseres Gastes war außerordentlich. Man empfing die Künstlerin nicht nur, sondern begleitete sie auch während der Darstellung durch stürmischen Beifall und ehrte sie am Schluß des vierten Akts durch zweimaligen Hervorruf.

---

4. Frau von Bärndorff als Donna Diana im gleichnamigen Lustspiel von Moreto.

Frau von Bärndorff schloß ihr leider nur kurzes, aber höchst interessantes Gastspiel mit der Donna Diana. Wir wissen der Künstlerin nichts Besseres zu sagen, als daß wir uns, trotz des Drucks der Hitze, unter welchem wir die Gaben der Künstlerin entgegen nehmen mußten, uns dennoch willig dieser Last noch länger unterzogen hätten, wenn wir dadurch eine Fortsetzung dieses Gastspiels hätten herbeiführen können. Würdiger, bedeutender und nachhaltiger hätte Frau von Bärndorff den kurzen Cyclus ihres Gastspiels nicht beschließen können, als mit der Donna Diana, derjenigen Rolle, in welcher sich die

Spitzen des feinsten, erfindungsreichsten Verstandes, im Gewande fürstlicher Hoheit und weiblichen Stolzes, mit den tragischen Schmerzen einer in sich gebrochenen Persönlichkeit wundervoll verknüpfen, indem wir das Gebäude einer stolzen Fürstin und eines immer siegreichen Weibes allmälig durch die Ohnmacht des Prinzips, durch die Unnatur einer starr festgehaltenen Theorie zusammenstürzen sehen, bis wir dieses reichbegabte Weib endlich aus dem zu Asche gebrannten Bau ihrer so kühn vertheidigten scheinbaren Selbstständigkeit und Freiheit als einen Phönix hingebender, beglückender Liebe erstehen sehen, um die wahre, so lange von ihr verkannte Selbstständigkeit und wahre Freiheit des Weibes wirklich zu gewinnen. Donna Diana ist und bleibt eines der herrlichsten wie schwierigsten Probleme der Schauspielkunst, unendlich oft zu lösen versucht und so selten wirklich gelöst!

Frau von Bärndorff hat diese große Aufgabe in einer Weise gelöst, daß wir nicht anstehen, ihre Donna Diana als den Gipfel ihres reichen Talents zu bezeichnen. Da wir dies herrliche Lustspiel so oft und von fast allen bedeutenderen Darstellerinnen die Donna Diana gesehen und kritisch beleuchtet haben, so dürfen wir bei dieser Gelegenheit es unumwunden aussprechen, daß sich in Deutschland nur drei Künstlerinnen zu der Höhe der Poesie dieser Rolle erhoben haben, deren Bild in unserer Anschauung lebendig bewahrt bleibt. Diese drei Künstlerinnen sind Frau Crelinger, welche die Rolle für Deutschland

gewissermaßen einst geschaffen und einen Theil ihres Ruhms dadurch begründet hat, Caroline Bauer und Frau von Bärndorff. In einer früheren Abhandlung haben wir die bei aller Schönheit der Durchführung doch durch die Individualität der Künstlerinnen bedingte Verschiedenheit der Frau Crelinger und des Frl. Caroline Bauer entwickelt. Neben diesen kann allein Fr. v. Bärndorff als ebenbürtige Vertreterin genannt werden. Wir müssen selbst Charlotte von Hagn ausschließen, weil ihre Donna Diana niemals zu den Höhepunkten ihres Darstellungstalents gehörte; sie war, trotz aller Schönheit und Grazie des Ausdrucks, zu absichtlich und wir durchlebten nicht genugsam die Schmerzen des gebrochenen Gemüths. Die tragische Seite der Rolle kam bei dieser Künstlerin nicht zu ihrem Rechte. Und hierin lag gerade bei Frau von Bärndorff die Stärke ihrer Darstellung, deren größtes Verdienst wir darin setzen, daß sie die stolze spanische Fürstin von der raffinirten und künstlich behaupteten Gleichgültigkeit gegen die Mächte des Herzens, so zu sagen, von der philosophischen Blasirtheit, mit allen Phasen des Gemüthes mit einer Wahrheit durchleben ließ, daß wir alle Uebergänge zur Gereiztheit, zum verfestigten Entschluß, ihr Prinzip siegreich zu behaupten, zur beleidigten, an Bitterkeit, Spott, Rachelust wachsenden, im Marke verwundeten, zur gebrochenen, von Leidenschaft erfüllten und mit der Schaam darüber kämpfenden, endlich in ihrer Verkehrtheit sich selbst vernichtenden Frau, mit

psychologischer Tiefe und künstlerischer Herausbildung aller Momente vor uns werden sahen. Zu diesem Zwecke wußte Frau von Bärndorff den ganzen Reichthum ihres so modulationsfähigen Organs in Dienst zu nehmen, glänzend und stets harmonisch dabei unterstützt durch die für diese Rolle berufenste Persönlichkeit, wie durch die Pracht, Schönheit und den feinen Geschmack der Costümirung. So sehr auch diese letztere Seite mit zum vollendeten Gesammtbilde gehört, wahrlich, wir hätten keinen geringeren geistigen Genuß gehabt, wenn wir zufällig etwas weniger Glanz, Pracht und Schönheit der Erscheinung gesehen hätten. Der Schwerpunkt der herrlichen Leistung lag in dem sich vor uns allmälig aufrichtenden Bilde des Dichters, welches sich unter der feinfühlenden Gestaltungskraft der Künstlerin immer schärfer abrundete. Nach der Totalität der Leistungen, welche uns Frau v. Bärndorff gewährt hat, müssen wir unsere Huldigung für die Künstlerin in den energischen Wunsch zusammenfassen, daß sie sobald wie möglich der königlichen Bühne angehören möge! Die Berliner königl. Bühne bedarf im Augenblicke eben so sehr dieser Künstlerin, um dem Repertoir in vieler Beziehung für die Darstellung einer Fülle weiblicher Charaktere neuen Schwung zu geben, wie andrerseits Frau von Bärndorff zur Entfaltung ihres vollen Flügelschlages wie zur Sicherung ihres Ruhmes Berlins bedarf. Die überaus glänzende Aufnahme, deren sich die Künstlerin von Seiten des Pub-

likums wie der Kritik zu erfreuen hatte, ein Erfolg von etwas soliderer Art, als ihn die Koryphäen der Reklame und die Pächter schauspielerischen Ruhmes bei uns errungen haben, diese Aufnahme hat der trefflichen Künstlerin die Ueberzeugung aufgedrungen, daß dieselbe hier ihre wahre Heimath findet.

---

5. Endurtheil über Frau von Bärndorff.

Nachdem Frau v. Bärndorff ihrem ersten Gastrollen-Cyclus wenige Monate darauf einen zweiten reicheren hat folgen lassen, in welchem sie, unter Anderm, außer den gedachten Darstellungen Gestalten wie die Pompadour im Narziß, Fiammina, Maria Stuart, die bezähmte Widerspenstige und Adelheid im Götz mit noch glänzenderem Erfolge, als das erste Mal, und mit stets gesteigertem Beifall gespielt hat, darf die wissenschaftliche Kritik ein definitives Urtheil über die Künstlerin zu fällen sich getrauen. Dies Urtheil muß die mannigfachen Einzelheiten in einen Brennpunkt zusammenfassen. Demnach stellt sich das Gesammturtheil für Frau von Bärndorff als ein überaus günstiges heraus. Zuerst müssen wir den Satz an die Spitze stellen: Frau von Bärndorff ist eine wirkliche Künstlerin und keine Virtuosin. Darin liegen alle Consequenzen eingeschlossen.

Frau von Bärndorff hat uns durch alle ihre Rollen den Beweis gegeben, daß sie stets und überall in dem darzustellenden Charakter aufgeht, sich mit ihm verschmelzen, also sich, d. h. ihre eigene Individualität über ihn vergessen will. Ein größeres Lob kann man einem Künstler kaum spenden. Es hängt damit zusammen, daß Frau von Bärndorff vor Allem den Charakter, den sie zu spielen hat, zur Geltung bringen will, ferner, daß sie ein Ganzes, kein Stückwerk zu geben trachtet. Es ist also nicht die glänzende und blendende Einzelheit, wodurch Frau v. Bärndorff überraschen, fesseln und in Erstaunen setzen, sondern die Totalität, durch welche sie befriedigen und harmonisch wirken will. Wir können mit gutem Gewissen sagen, daß wir niemals einem Zuge begegnet sind, welcher sich nur aus dem Raffinement zu überraschen erklärte und, bei näherer Untersuchung, sich als künstlerischer Zug im Gesammtbilde nicht rechtfertigte. Und dies ist unendlich viel, was nur Diejenigen ganz zu würdigen wissen, welche die Krankheit der gegenwärtigen Kunst und namentlich der Schauspielkunst gründlich kennen, vor Allem blenden, überraschen und in Erstaunen setzen zu wollen. Wer stets in der Darstellung das Gesammtbild, den Charakter, als solchen, will, der geräth schon gar nicht in Gefahr, das Ganze über das Einzelne zu vergessen. In dieser glücklichen Lage befindet sich Frau von Bärndorff. Nirgends kündet sich die Sucht an, aus dem Rahmen herauszutreten, auf eigene Hand Comödie

zu spielen, die anderen Mitwirkenden nur zum Mittel zu ihrem Zweck herabzusetzen. Es gewährt daher das Spiel der Frau von Bärndorff den wohlthuenden künstlerischen Eindruck, immer eine ganze, volle Persönlichkeit geben zu wollen und den Zuschauer niemals zu der Besorgniß oder gar Furcht zu treiben, das schön angelegte Bild könne plötzlich entstellt, dieser freie Erguß könne plötzlich verlassen werden, um die Wahrheit für das nur Ueberraschende einzutauschen, oder gegen einen augenblicklichen Effekt das Harmonische einer Leistung aufzuopfern. Je mehr die Zuschauer während des Spiels der Künstlerin den Eindruck eines, nach allen Richtungen, harmonischen Ganzen gewinnen, je mehr sie in die Stimmung versetzt werden, nur das Leben des darzustellenden Charakters zu empfangen, desto weniger können sie sich darauf beschränken, sich durch Einzelheiten entzücken zu lassen.

Aus dem Gesagten geht hervor, daß in Frau von Bärndorff überall der Sinn für das Harmonische vorwaltet. In dieser Beziehung steht Frau von Bärndorff unter den deutschen Schauspielerinnen der Gegenwart vielleicht am höchsten. Gestalt, Erscheinung, Geberde, mimische Lebendigkeit, Plastik, Wohllaut des Tones, Modulation der Stimme, geistige Accentuation bilden ein in sich durchaus übereinstimmendes Ganze; keine der genannten Seiten drängt sich auf Kosten der anderen hervor, keine will herrschen, sondern jede im Verein mit allen andern zur Erzeugung des Gesammtbildes mitwirken. Der

Kreis der weiblichen Gestalt, des weiblichen Denkens und Empfindens, den Frau von Bärndorff umfaßt, ist ein sehr reicher, wie ihn nur wenige Schauspielerinnen beherrschen. Die gemüthvolle, harmlose Frau, das herzliche, liebevolle Weib, die glänzende Salondame voll Witz, von beißendem Verstande und geistreicher Wendungsfähigkeit, das frivole, intriguante Weib, das ungezügelte Mädchen von ausgelassenem Temperament, die königliche Dulderin, die zerknirschte, in allen Lebenstiefen erschütterte und aufgelöste Frau, dies Alles liegt in dem Bereich unserer Künstlerin, für alle diese Seelenzustände hat sie alle geistige und physische Mittel in sich, für diese ganze Scala wählt sie mit eben so viel feinem Verstande, als elastischer Phantasie die Farben. Man wird zugeben, daß dies kein geringer Ruhm und daß man damit eine der größten Schauspielerinnen seiner Zeit ist. Der Kreis, den Frau von Bärndorff in ihren Darstellungen umspannt, ist, nach den uns dargebotenen Rollen, ein so umfassender, daß wir der Künstlerin, wie aus unserer Charakteristik erhellt, die größte Vielseitigkeit unter allen ihren deutschen Genossinnen zuschreiben müssen. Denn, vielleicht nur mit Ausnahme jener wilden, dem mythologischen Zeitalter angehörenden dämonischen und furchtbaren Verbrecherinnen, die uns starren machen, wie das Weib von Colchis Medea, wie das Baalsweib Athalia und die große dämonische Verbrecherin Lady Macbeth, vermag Frau von Bärndorff den ganzen Umfang weiblichen Seelen-Gemüths und Gei-

steslebens zu beherrschen und uns in den Kreis dieser Naturen zu bannen. Bringen wir dabei in Anschlag, daß Frau v. Bärndorff diesen Kreis überall mit edler Naturwahrheit, fern von aller Charlatanerie, ohne alle Nüancenjägerei, ohne alle Klügelei, ohne Raffinement mit Tonschwingungen beherrscht, so ist die Wirkung, welche Frau von Bärndorff in seltener Uebereinstimmung, beim Publikum wie bei der wissenschaftlichen Kritik, errungen hat, eine sich von selbst verstehende Nothwendigkeit, an welcher sich nichts umbiegen läßt. Erwägt man endlich noch, daß in dieser Künstlerin ein so elastischer Sinn, ein so beweglicher Geist walten, die sie unablässig vorwärts treiben, sie in ihren Gestaltungen immer beflügeln, so wird man zugeben müssen, daß Frau von Bärndorff noch nicht die höchste Spitze ihres eigenen künstlerischen Vermögens, ihrer eigenen, ihr zu Gebote stehenden Gestaltungskraft erreicht hat, sondern eine Zeit lang noch über sich selbst hinausschreiten kann und wird. Vielleicht liegt in dieser Geisteskraft die Bürgschaft, Frau von Bärndorff in kurzer Zeit als die unbestritten erste Schauspielerin Deutschlands anerkannt und gewürdigt zu sehen.

V. Herr Ira Aldridge.

---

1. Als Othello.

Herr Ira Aldridge, der afrikanische Schauspieler, welcher auf seiner Gastreise durch Deutschland mit seiner Gesellschaft in Berlin den Othello im königl. Theater (in englischer Sprache) spielte, ist jedenfalls eine höchst merkwürdige Erscheinung, merkwürdig durch seine große Naturbegabung, wie durch das Verhältniß, in welches wir die Kunst zum Naturell seiner Raçe bei ihm treten sehen. Mit einer stattlichen Figur, einer gewaltigen, auf große Kraft hindeutenden Brust ausgestattet, nähert sich die Hautfarbe des Herrn Aldridge vielmehr dem Braun der maurischen Raçe, als dem Schwarz des Negers, ein entschiedener Vortheil für seine Kunst, weil diese Farbe den Ausdruck der Seele viel mehr durchscheinen läßt, als das Schwarz des Negers, und von besonderem Vortheil für den Othello, weil derselbe dadurch um so mehr

im Geiste des Dichters versinnlicht werden kann. Die Stimmlage des Herrn Aldridge ist eine sehr hohe, daher der Ton, auch wenn er ruhig waltet, mehr durchdringend, als schön und klangvoll ist. Die tieferen Chorden, die eigentliche Heimath tragischer Stimmung, sind Herrn Aldridge fast gänzlich versagt, obwohl wir einige Mal auch einem edlen, tiefen Tone begegneten, der uns zeigte, daß hier von dem Künstler noch manche verborgene Schätze gehoben werden könnten. In der Ruhe ist die Stimme wohlklingend, und im Ausdruck der weicheren Stimmungen, besonders des Seelenschmerzes, von schöner, rührender Wirkung. Ueber unsere Erwartung gelangen daher auch gerade alle diejenigen Momente des Othello, in welchen sich die tiefempfindende Seele desselben, sei es in inniger Begegnung mit Desdemona, sei es in Schmerz und Wehmuth über vergiftetes Vertrauen ankündigt. Hier bot uns Herr Aldridge Züge, in welchen sich Schönheit und Wahrheit durchdrangen. Wir rechnen z. B. dahin den ersten Abgang mit Desdemona, gleich nach der Gerichtsscene, und besonders die ersten Laute gebrochenen Herzens, als er, nachdem das Gift der Eifersucht bereits seine Wirkung begann, die Bühne, in tiefster innerer Erschütterung, mit Desdemona verließ. Auch war hier der mimische Ausdruck mit dem Ton und der Haltung in solcher Uebereinstimmung, daß nicht nur ein reiches, gewaltiges Naturell, sondern ein Künstler vor uns stand. Aber Othello, welcher ras't, Desdemona und

sich zerstört, der gebrochene, gegen sich selbst wüthende Held, der von den Furien der Eifersucht gepeitschte Othello fand an Herrn Aldridge einen Darsteller, von welchem wir nur das wilde, entfesselte Naturell seiner Raçe, aber durchaus keinen, durch die Kunst geläuterten Ausbruch des Affektes empfingen. Wenn hierbei auf Augenblicke auch durch die unorganischen Naturlaute der natürliche Mensch in Schrecken gesetzt ward, so empörte sich der künstlerisch empfindende, die von der Poesie wiedergeborenen Ausbrüche des Affektes fordernde Geist gegen solches Rasen, in welchem das Thier den Menschen unterjocht hatte. Hier durchbrach das ungeläuterte Naturell alle Schranken der Kunst und Schönheit; es blieb uns nur der Anblick eines, alle Gesetze poetischer Darstellung mit Füßen tretenden Naturalismus übrig. Der durch das scharfe Einsetzen der hohen Töne kreischende Ausdruck der Stimme, das lange tremulirende Aechzen, der kollernde Gurgelton, das thierähnliche Grunzen, das Fortspeien des Wortes, in fast regelmäßiger Wiederkehr, zerstörten daher alle ursprüngliche Illusion von Naturlauten des Schmerzes, und waren eben so viele Verzerrungen des poetischen Bildes Shakespeare's, als Zeugnisse eines zu einer völlig unkünstlerischen Manier abgeirrten, bedeutenden Naturells. Die sparsame, vereinzelte Anwendung selbst unschöner, verletzender Naturlaute hätte uns immer noch den von krampfhaftem Schmerze der Seele gefolterten, von der Angst des tödtlich verwunde-

ten Herzens gehetzten Othello zeigen können; die immer und immer sich wiederholenden, widerwärtigen Naturlaute mußten auch den Antheil des Naturmenschen an dem Schmerze des Othello abstumpfen, weil er anfing, etwas Gemachtes, Absichtliches, und keinen natürlichen Schmerz mehr vor sich zu sehen. Genug, Herr Aldridge ist in den Ausbrüchen des Affektes wohl der durch sein Naturell zum Othello geborne, aber nicht der im Geiste und in der Wahrheit des Dichters wiedergeborne Darsteller des aus Liebe und Ehre unendlich rasenden Helden. Wir haben bei der Beurtheilung der großen Rachel gezeigt, daß wir die Leidenschaft in großartigem Stil zu würdigen, daß wir das ewig Menschliche auch in einer fremden Nationalität herauszufinden wissen; aber dort begegneten wir, selbst in den extremsten Momenten, niemals jenen an das Thier im Menschen erinnernden Aeußerungen; daher der Vulkan ihrer Leidenschaft uns wohl erschütterte und erschreckte, aber niemals mit Widerwillen erfüllte. Uebrigens ward das Stück in entsetzlicher Verstümmelung gegeben. Die anderen Figuren waren fast nur Staffagen für Herrn Aldridge. Nach Dem, was wir von den anderen Personen hörten, glaubten wir uns über das Unterschlagene trösten zu können, obwohl in der Repräsentation Mäßigung und Anstand herrschte, wenn auch keine Charakteristik.

Herr Ira Aldridge hat in seiner Wiederholung des Othello unser über diese Rolle gefälltes Urtheil auf das

vollständigste bestätigt. Dieselben Schönheiten, dieselben Ungeheuerlichkeiten, nur daß, im fünften Akt namentlich, die so verletzenden thierischen Laute des Schmerzes und der Wuth etwas gemäßigter waren. Für Jeden, welcher mit Kunstsinn und Verstand dieser Wiederholung des Othello beigewohnt hat, (und nur von solchen Zuhörern kann hier die Rede sein) muß sich als das Ergebniß der Gesammtwirkung herausstellen, daß alle die von uns berührten Schönheiten in der Darstellung des Othello ihren wohlthuenden Eindruck in gleicher Stärke erneuerten, dagegen alle Widerwärtigkeiten der an das Thierische streifenden Naturlaute uns in verstärktem Maße trafen. Denn bei der Wiederholung der Schönheiten erneuert, ja erhöht sich der Eindruck des Kunstwerks, wir empfinden in ihnen einen mit Bewußtsein waltenden Schöpfer, bei den an die Raçe erinnernden, mannigfaltigen, unorganischen, an das im Menschen sich entbindende Thier mahnenden Tönen steigt unser Widerwille, weil uns in der exakten und gleichsam a Tempo eintretenden Wiederholung der Schein eines bewußten, mit Reflexion hervorgebrachten Produktes des Unschönen, des Untermenschlichen, des Verzerrten dargeboten wird. Und in diesem Widerspruche, den unkünstlerischen Naturlauten nicht mehr als einem Ursprünglichen, gleichsam aus der Raçe unwillkührlich Hervorbrechenden zu begegnen, sondern dieselben, wie auf Noten gesetzte, fast in richtig gehaltenem Zeitmaß erklin-

gende Töne zu empfangen, liegt der steigende Widerwille des künstlerischen Menschen gegen die Auswüchse in dem mächtigen Talent des Herrn Aldridge. Das erste Mal hört man das Kreischen, Grunzen, das kollernde Gurgeln und Speien des Darstellers zwar mit Unwillen an, aber man ist geneigt, darin die wilden Ausbrüche seiner Raçe zu erblicken und ihnen dadurch eine Art Verzeihung angedeihen zu lassen. Hört man aber auf demselben Worte das lange tremulirende Aechzen, nach der gleichen Pause das grellende Gekreisch, bei derselben Wendung, wie auf die Note, das grunzende Schluchzen wiederkehren, so sehen wir das Unschöne und Widerwärtige gleichsam wie ein durch die Kunst Berechtigtes behandelt und gegen solche Zumuthung empört sich der Geist. Herrn Aldridge's Othello ist daher nur eine großartige Kunstmerkwürdigkeit, aber nimmermehr ein in sich harmonisches Kunstwerk. Es kommt darauf an, daß eine wissenschaftliche Kritik, dem dilettirenden Geschwätze gegenüber, den Standpunkt des Herrn Aldridge fixire. Faßt man nämlich in Herrn Aldridge seinen Ursprung, das Prinzip seiner Raçe als das Bestimmende auf, erklärt man daraus die Unschönheiten in seinem Othello, so ist man schon von dem allgemeinen Boden heruntergetreten und macht unbewußt schon das Zugeständniß, daß derselbe uns nicht das freigeschaffene große Bild des Dichters wiedergebe, sondern seine Abstammung sich darin ungebührlich hervor-

dränge. Genug man fordert eine Berücksichtigung der Abstammung des Künstlers und erklärt damit schon das Werk für kein wahrhaftes Kunstwerk. Denn die Gestalt des Othello, vom Darsteller als Kunstwerk wiedergeboren, fordert, daß die Schlacken des Naturells herausgeschmolzen und nur das Gold desselben zur Gestalt des Othello verwendet worden sei. Nur dadurch wird das afrikanische Naturell, der Ursprung des Othello in sein poetisches Recht eingesetzt. Auf diesem höchsten künstlerischen Standpunkte steht Herr Aldridge nicht. Wir werden nach der Darstellung des Macbeth auf Herrn Aldridge zurückkommen, weil er uns in dieser großen Aufgabe zeigen muß, inwiefern der Held des schottischen Hochlandes den Sohn Afrika's niedergekämpft hat.

Das zweite Stück, welches dem Othello folgte: The Padlock (das Vorlegeschloß), früher durch Ludwig Devrient, nur in anderer Gestalt, auch in Berlin heimisch geworden, ist als Burleske so überaus elend und so maßlos trivial, daß man es Herrn Aldridge kaum verzeihen kann, sein Talent, die thierische Lustigkeit des Negers in allen Abstufungen im Mungo darzustellen, an ein solches Produkt verschwendet zu haben.

---

2. Herr Ira Aldridge als Macbeth.

Der Othello des Herrn Aldridge übte durch die Naturgewalt einer ursprünglichen Kraft, welche, trotz aller verletzenden Unschönheiten, auf uns eindrang, doch immer eine große Wirkung aus, wenn auch oft nicht künstlerischer Art, aber doch als Ausdruck eines bedeutenden Naturells, welches in der Rolle des Othello den geeigneten Boden für die Offenbarung seiner Eigenthümlichkeit gefunden hatte. Anders im Macbeth. Was wir erwartet hatten, traf ein. Herr Aldridge versuchte freilich, sich zu einem gewissen Maße in der Aeußerung der Leidenschaft herabzustimmen, obgleich selbst bei diesem sichtbaren Streben immer noch genug kreischende und unorganische Gurgeltöne, als unüberwundene Zeugen seiner Abstammung, durchbrachen, aber dafür empfingen wir auch ein größtentheils sehr farbloses, mit der Shakespeareschen Gestalt in sehr geringer Gemeinschaft stehendes Bild des Macbeth. Genug, der Macbeth des Herrn Aldridge war in seiner ganzen Aus- und Durchführung nur ein zahmgewordener Othello. Wir sahen allerdings häufig im Macbeth des Herrn Aldridge richtig empfundene Intentionen, durchleuchtende Blitze des Instinkts, jedoch ohne den springenden Punkt des Lebens zu empfangen, aus welchem der ursprünglich reine, hohe Held des schottischen Hochlandes, von den finstern Mächten des Ehrgeizes umstrickt, zum

Verbrecher erwächst, in immer größere Tiefen des Lasters stürzt, um in völliger innerer Verzweiflung zu enden. — Nichts von der Gewalt, mit welcher der tief verschlossene Trieb des Ehrgeizes an seine Rippen schlägt, nichts von dem innern Widerstand, welchen der Held den, zur That des Mordes mächtig anspornenden Gründen der Lady entgegensetzt, nichts von dem innern Grauen der mit Banquo's Ermordung beginnenden Verzweiflung, in welcher Macbeth in Verbrechen hineintaumelt, um sich selbst darin zu berauschen, nichts von jener endlichen sittlichen Abstumpfung und Verödung, in welcher der so groß veranlagte Macbeth endlich sein furchtbarstes Strafgericht erfährt. Das Ganze des Charakters ging in Stücke, der psychologische Fortschritt, die innerlich bindenden Vermittelungen fehlten. Die hohe Stimmlage, welche sich immer wieder hervordrängte, ließ den markigen Ton des Mannes aus dem heroischen Zeitalter gar nicht aufkommen; daher auch der Grundton schon kein Bild des Macbeth gab. Dabei eine Menge endloser Pausen, welche durch ihre ganz ungehörige Ausdehnung uns um jede poetische Illusion brachten. Wir erinnern nur an die, aus der Wirkung des Grauens fast in das Lächerliche umschlagenden Kunstpausen im zweiten Akt, an welchen aber die Kunst keinen Theil hatte. Wenn wir Herrn Aldridge gegenüber so sprachen, so geschieht dies, weil wir an ihn den höchsten Maßstab zu legen berechtigt waren und die zum Theil hirnverbrannten,

von allem Kunstverstande verlassenen Kritiken über Herrn Aldridge alle ästhetischen Prinzipien über den Haufen geworfen, oder besser, aller Aesthetik ins Gesicht geschlagen hatten. So widerwärtigen, von Unverstand und brutalem Eifer für das Unschöne strotzenden Besprechungen dieser neuen Erscheinung gegenüber, hatten wir die Pflicht, die Vernunft wie den guten Geschmack einigermaßen wenigstens wieder in ihre Rechte einzusetzen. Zur Ueberzeugung ist uns aber aus der Anschauung des Herrn Ira Aldridge Das geworden, daß sein Talent in der Darstellung des Othello erschöpft ist und daß derselbe außerhalb dieses Kreises nichts von irgend einer hervorragenden Bedeutung, einer überraschenden Genialität bietet, kurz daß unser afrikanischer Roscius nur eine Kunstmerkwürdigkeit, aber keine, in die Reihe künstlerischer Meisterschaft eintretende Größe ist.

Der Kampf mit Macduff im fünften Akt war in seiner Art ein Meisterstück. Wenn dieser den Schwerpunkt des Macbeth bildete, so hätte es niemals einen größeren Macbeth auf der Bühne gegeben. Aber der Beifall, welcher bei dieser Gelegenheit ausbrach, der bei weitem lauteste des ganzen Abends, war eine schlimme Kritik der Darstellung, und wir beneiden, vom künstlerischen Standpunkte aus, Herrn Aldridge nicht darum! Von der übrigen Darstellung, Einrichtung und Verarbeitung des grandiosen Werks kann man nur mit der höchsten Indignation sprechen. Schlaffer, einschläfernder,

charakterloser ist Macbeth schwerlich jemals gespielt worden! In dieser Tragödie, wo Alles fieberhafte Aufregung athmet, die entsetzlichste Dehnung der Rede! Nur die Einrichtung des Ganzen, in der sich die ungeschicktesten Verstümmelungen und scenischen Verwandlungen die Hand reichten, stand damit auf gleicher Höhe. Man würde staunen, wenn uns der Raum gestattete, auf das Einzelne einzugehen. Die Erscheinung Banquo's, welcher einmal, vom Zuschauer rechts, auf einem Brette mit Rollen hinausgeschoben ward, und sich auf das arme Sünderstühlchen vor dem Tische setzte, dann vom Zuschauer links stehend erschien, war eine wahre Puppenkomödie! Im Othello hatten wir Ursache, Einiges in der scenischen Einrichtung sehr zweckmäßig zu finden, wie z. B. die Senatssitzung im ersten Akt, welche jedenfalls angemessener ist, als bei uns. Aber in der Scenirung des Macbeth, wo wir wahrlich nicht Ursache haben, unsere Einrichtung als ein Muster zu preisen, vermißten wir jeden scenischen Sinn.

VI. Herr Bogumil Dawison in Berlin.

---

1. Allgemeine Gesichtspunkte für seine Beurtheilung. Hamlet.

Am 9. Juni 1856 eröffnete Herr Dawison vom königl. Hoftheater in Dresden sein Gastspiel auf der königl. Bühne mit der Rolle des Hamlet. Der glänzende Ruf, der dem Künstler vorangeht, und das unbestreitbare Talent desselben legen der Kritik die Pflicht auf, an die Persönlichkeit des Herrn Dawison einen Maßstab zu legen, dessen er sich nicht zu schämen hat. Herr Dawison ist ein Pole von Geburt; er hat mit außerordentlichem Fleiße das polnische Idiom für die künstlerische Behandlung der deutschen Sprache fast gänzlich überwunden, und wo noch ein Rest, welcher die Abkunft des Künstlers verräth, hervortritt, dient er demselben bisweilen sogar zum verstärkten Ausdruck in der sarkastischen Rede. Das Organ des Künstlers ist ein hoher Tenor, den er mit

großer Virtuosität anwendet. In der ruhigen Rede, wie in allen, der Conversation näher liegenden Wendungen ist sein hohes Organ wohlthuend und durch eine ungemeine Deutlichkeit, bei der auch keine Silbe vermißt wird, ausgezeichnet. Freilich darf man sich nicht verhehlen, daß selbst in dem mit großem Fleiße bekämpften polnischen Idiome noch Accente mitunterlaufen und sich einschleichen, welche uns noch an die fremde Abkunft mahnen und den Künstler vom Ausdruck voller Idealität trennen. Dies liegt in der Weise, wie Herr Dawison die Vokale, namentlich den am meisten musikalischen, das A, anschlägt. Es mischt sich etwas von einem Nasallaut ein, welcher eine wahre Idealität der Rede, wo sie gefordert wird, beeinträchtigt.

Ferner schließt die hohe Tenorlage seines Organs Herrn Dawison von gewissen erschütternden höchsten tragischen Wirkungen, die nun einmal die Tiefe des Tons fordern, wie z. B. die Zerbrochenheit eines Greises, wie König Lear, ohne die tieferen Chorden gar nicht zu denken ist, aus. So viel Vortheile auf der einen Seite auch in dem hohen Tenororgan für Herrn Dawison liegen, da, wo es gilt, die Schärfe des Ausdrucks nach allen Richtungen hin spielen zu lassen, so viel Nachtheile führt auf der andern Seite die mangelnde Tiefe mit sich, gleichsam die Schranke für den Ausdruck des Furchtbaren der inneren Zertrümmerung starker, markiger, heroischer Naturen von weit vorgerücktem Alter.

Herr Dawison macht in der technischen Behandlung der Rede den Eindruck des Künstlers, welcher sein Instrument beherrscht und allseitig unterworfen hat. Die Rede ist reich an Modulationen, voll von Schatten und Licht in der Anwendung des Tempos, und interessant durch die Spannung, welche er den verzweigten Perioden zu verleihen vermag. Dabei wird Herr Dawison durch eine edle Gestalt wie durch ausdrucksvolle mimische Beweglichkeit unterstützt: alles Eigenschaften, welche den Künstler verrathen, der gleich entfernt ist von verletzendem Naturalismus, welcher sich auf der deutschen Bühne nur allzu breit macht, und von der Geziertheit eines künstlerischen Anstrichs, der dem Kenner indessen nur die Ohnmacht einer wirklichen Kunstleistung verräth.

Was nun den Hamlet des Künstlers betrifft, mit welchem sich derselbe zuerst bei dem Publikum Berlins einführte, so zeigt er dieselben Elemente, welche noch jeder wahrhaft bedeutende Darsteller des Hamlet in Deutschland hervorgehoben hat, mag er Wolff, Dessoir oder Dawison heißen. Diese Elemente des idealen, vor der That, weil sie die Verantwortlichkeit einschließt, scheu zurückbebenden, in ungeheurem Zwiespalt zwischen seiner Mission zur That und seiner Ohnmacht des Handelns lebenden, den Sarkasmus gegen sich richtenden und doch zugleich so unendlich tief empfindenden Menschen müssen sich in jedem nur irgend bedeutenden Darsteller des Hamlet wiederholen, oder er giebt

uns alles Andere eher, als den Hamlet. Nur in der Mischung dieser Elemente liegt der Unterschied; in Dem, was bei dem einen oder andern Hamlet die Grundfarbe geworden ist, in Dem, was er von diesen Elementen in den Vordergrund stellt, liegt die Differenz und der größere oder geringere Anklang, welchen ein Hamlet in der Brust des Hörers findet, vorausgesetzt immer, daß wirkliche Künstler diese Rolle zur Anschauung bringen. In Herrn Dawison's Hamlet herrscht nun ganz entschieden der Sarkasmus des Prinzen, die Schärfe gegen sich wie gegen Andere, die Bitterkeit des verletzten Gemüthes wie des thatlosen Denkers vor. Wir sagen nicht, daß die übrigen Elemente geradezu fehlen, dann wäre Herr Dawison gar kein Hamlet; aber sie stehen dagegen in zweiter Linie. Diese von uns bezeichneten Elemente bilden den Höhepunkt in der Darstellung des Künstlers; ihnen verleiht er einen so scharfen, so eindringenden Ausdruck, daß sie vollkommen in Fleisch und Blut übergegangen sind und auch so auf den Hörer wirken. Wir enthalten uns vor der Hand jedes Bedenkens, welches das Spiel des Künstlers in uns angeregt hat, weil uns erst folgende Darstellungen des Herrn Dawison darüber Licht geben werden, ob sich unsere Bedenken und Differenzen nur gegen eine besondere Auffassung dieser oder jener Stelle im Hamlet, oder gegen einen Grundzug seiner Darstellung zu richten haben werden. Nur Eins, auf Hamlet speciell bezüglich, wollen wir dem Künst-

ler nicht verschweigen. Wir meinen den berühmten Monolog Hamlets: Sein oder Nichtsein, und die darauf folgende Scene mit der Ophelia. Herr Dawison giebt jenem Monologe mehr den Ausdruck einer philosophischen Abhandlung, als den Ausdruck der individuellen Stimmung Hamlet's, des in sich versenkten, aus seiner ganzen innern Bewegung auf diese Dialektik hingedrängten, persönlichen Menschen. Erst dadurch wird dieser berühmte Monolog völlig Objekt der Poesie, während ihn Herr Dawison von seinem mütterlichen Boden ablöst und dadurch abstrakter macht, als die Situation zuläßt. In der Scene mit Ophelia fühlten wir das ganze Gewicht des scharfen Bußpredigers, aber wir vermißten die, durch die ganze Unterredung sich hindurchziehende Tiefe des empfindenden Herzens, welches Ophelia vor den Versuchungen der Welt, der auch sie erliegen würde, weil sie „Weib" ist, entziehen möchte und seinen Schmerz in die immer wiederkehrenden Worte: „Geh in ein Kloster" zusammenpreßt. Daß wir den folgenden Leistungen des Künstlers mit größter Spannung entgegensehen, versteht sich nach dieser Kritik von selbst.

---

2. Herr Bogumil Dawison als Carlos in Göthe's Clavigo und als Bonjour in: Die Wiener in Paris.

Am zweiten Abend seines Gastspiels, am 11., erschien Herr Dawison als Carlos in Göthe's Clavigo und als Bonjour in dem einaktigen Genrebilde: Die Wiener in Paris von Holtei. Seydelmann hat für alle Zeiten den Typus für die Rolle des Carlos geschaffen und festgestellt. Die Wirkung desselben war so durchgreifend und allgemein, daß sich Niemand derselben entziehen konnte, ja daß die Erinnerung daran bei allen Denen noch lebendig ist, welche den großen Künstler als Carlos gesehen haben, obgleich so manches Jahr seitdem verschwunden ist. Seydelmann erreichte diese außerordentliche und nachhaltig fortdauernde Wirkung in dieser Rolle durch die Vereinigung des feinsten, scharfsinnigsten, weltmännischen Verstandes mit der täuschendsten Naturwahrheit und zugleich einer Idealität in der Behandlung der Rede, welche den Zuhörer zu dem Gefühle erhob, daß er, obgleich die Wahrheit des Lebens wiederfindend, doch zugleich diese Wahrheit aus der Hand der Kunst, also als verklärte Natur empfing. Herr Dawison, um auf seine Leistung als Carlos zu kommen, bewährte sein großes Geschick in der Behandlung der Rede, seine Kunst, die Perioden mannigfaltig zu schattiren, der Prosa Fleisch und Blut mitzutheilen, auch in dieser

Rolle; wir fanden einen scharfsinnigen Repräsentanten des beweglichen und in alle Schlupfwinkel des Gegners dringenden Verstandes, die Wahrheit des täglichen Lebens, aber wir vermißten, was für uns der Gipfel aller Kunst ist, die Verklärung der Wahrheit des alltäglichen Lebens zur Wahrheit des künstlerischen Lebens. Wir empfingen im Carlos des Herrn Dawison zwar eine Naturwahrheit, wie sie als Conterfei des gewöhnlichen Lebens nicht besser, eindringlicher gesehen werden kann, aber nicht die Naturwahrheit, durch welche sich ein ideales Element hindurchzieht, welches uns mitten in aller Natur zugleich über das tägliche Leben erhebt, also nicht die wiedergeborne Naturwahrheit. Dies gestaltet sich in dem Carlos unseres Künstlers also, daß derselbe, wie er den Text seiner Rede nicht selten durch kleine Flickworte, wie sie sich wohl das gewöhnliche Leben gestattet, ihrer idealen Färbung bisweilen entkleidete, auch dem Ausdruck derselben zwar eine große Natürlichkeit gab, aber durch die ganze Art der Behandlung den Zauber verwischte, welcher darauf beruht, daß der Zuhörer die Lebenswahrheit aus der Hand der verklärenden Kunst empfängt. Herr Dawison, in seinem so erfolgreichen Streben, die Natur und nur die Natur walten zu lassen, zerbricht nicht selten die Leiter, welche ihn von der Natur wieder zur Kunst hinaufführen und dadurch die volle Versöhnung beider Seiten bewirken sollte. Darin liegt es auch, daß sein Carlos nicht den vollen

Adel ausstrahlte, welchen die große Kunst des Wortes, die ihm gegeben ist, bedingt, daß es uns nicht zur Anschauung kam, wie und wodurch Carlos jene bewältigende Ueberlegenheit über Clavigo ausübt: es fehlte uns, trotz aller Naturwahrheit seines Carlos, die, so zu sagen, fascinirende Herrschaft über das Gemüth des Clavigo. Bisweilen behandelte Herr Dawison die Rede selbst sogar, um daran die Kunstfertigkeit im Schnellsprechen, seine Virtuosität in der Volubilität zu zeigen. Dies gelang freilich, aber in demselben Maße entfloh auch der Geist der Idealität aus der Rede. Wer Herrn Dawison in dieser Rolle gesehen und künstlerische Anschauung mit hinzubringt, wird gewiß diesen Eindruck theilen. Wir enthalten uns vor der Hand noch des Urtheils, ob diese, bis zur äußersten Spitze im Carlos vorgedrungene Naturwahrheit, welche die Idealität zurückgelassen hat, Absicht unseres Künstlers gerade in dieser Rolle war, oder vielmehr als Schranke seiner künstlerischen Natur heraustritt. In dem darauf folgenden Genrebilde: Die Wiener in Paris, verlieh Herr Dawison seiner Rolle (Bonjour) allen Reiz und allen Humor, welche eine so vollendete Meisterschaft im Ausdruck des französischen Idioms wie im Vortrag der französischen Couplets diesem Bonjour nur immer geben kann. Bei aller Virtuosität, welche wir in Herrn Dawison als Bonjour bewundern, können wir doch nicht bergen, daß wir dem Künstler die Sünde vergeben hätten,

wenn er uns das gar zu harmlose Genrebild nicht in diesen Räumen vorgeführt hätte.

---

3. Herr Bogumil Dawison als Markus Antonius in Shakespeare's Julius Cäsar.

In seiner dritten Gastvorstellung am 13. erschien Herr Dawison als Markus Antonius in Shakespeare's Julius Cäsar. Die Rolle des Antonius ist eine der brillantesten Aufgaben für den Darsteller. Antonius schließt sich in zwei großen Scenen von der aufregendsten Gewalt ab, zu deren wirkungsvollster Darstellung vom Dichter alle Momente heraufbeschworen sind. Diese beiden großen Scenen sind entgegengesetzter Natur; in der einen ist Antonius allein, nur seinem Schmerze unterthan, in der andern ist Antonius der Staatsmann, welcher durch alle Künste der Beredtsamkeit die Massen für seinen Zweck entflammt. In diesem völlig entgegengesetzten Sinne sollen sie auch aufgefaßt und gespielt werden. Wir haben bei der jüngsten Aufführung des Werkes dem heimischen Darsteller des Antonius den Vorwurf gemacht, daß er die Scene an der Leiche des Cäsar mit viel zu großem Kraftaufwande, mit viel zu großer Aufbietung physischer Mittel spiele. Wir befinden uns heute in dem Falle, gegen den fremden Künstler denselben Vorwurf wiederholen zu müssen. Auch Herr Dawi-

son spricht den gedachten Monolog an Cäsar's Leiche mit wesentlich nach Außen dringendem Kraftaufwand, er sieht das Publikum als die aufzuregende Masse an, welche zu einem Entschlusse fortgerissen werden soll. Für Antonius aber existirt doch in diesem Monologe kein Publikum, keine aufzuregende Masse; er ist nur mit seinem tiefen Schmerze zusammengeschlossen, dem er nicht Tiefe, nicht Innerlichkeit genug geben kann. Dieser schöne Monolog ist die Kehrseite des Volksaufwieglers Antonius, gleichsam die sittliche Folie für den mit so schlauer Kunst später die Massen fortreißenden Staatskünstler. Antonius heuchelt im Monolog keinen Schmerz, er will ja durch seinen physischen Kraftaufwand Niemanden über seinen Schmerz täuschen. Nein, Antonius ist wirklich und wahrhaft in diesem Augenblicke der von tiefem Schmerz, von heißer Liebe für den Ermordeten ergriffene Mensch, der nur die Rücksicht nimmt, den Schmerz nicht in so laute Donnerworte zu hüllen, um nicht etwa von Spähern verrathen zu werden. Was kann es Natürlicheres, Rührenderes geben, als daß der Mensch in solchem Momente, allein an der Leiche des bewunderten und geliebten Mannes, seinem Schmerze eine, nur aus der Tiefe der Seele dringende Farbe giebt, und den physischen Kraftaufwand, den überlauten Affekt gänzlich verschmäht. Die Scene verliert durch diese, einzig wahre, einzig würdige, in der Situation begründete Auffassung für den Darsteller vielleicht etwas an lautem

Widerhall des Affekts im Publikum, aber nachhaltig ergreifender wirkt der edle männliche, sich in Lauten voll Wehmuth wie in prophetischem Vorgefühl ergehende Schmerz. Die große Rede zum Volke sprach Herr Dawison mit aller Kunst, allem Glanz des Redners, unfehlbar sein Ziel treffend. Auch die Schlauheit des Staatsmannes feierte ihren Triumph. Rauschender Beifall und Hervorruf folgten den Leistungen des Künstlers. Neben dem Gaste haben wir Herrn Dessoir für die gegen die erste Aufführung noch gesteigerte Leistung in der Durchführung des Brutus unsern Dank auszusprechen, den auch das Publikum mit ganz besonderer Wärme aussprach. Die Trefflichkeit der Darstellung des Brutus seiten des Herrn Dessoir beruht ganz besonders in dem durchaus einfachen, schmucklosen Stile, welchen der Künstler der antiken Gestalt verleiht. Im Affekte ist Brutus der gesinnungsvolle, von aller Schönrednerei entfernte Republikaner, im Schmerz der von aller modernen Sentimentalität ferne stoische Römer.

---

4. Herr Bogumil Dawison als Marinelli in Lessings: Emilia Galotti.

Am 15. erschien Herr Dawison, als Gast, als Marinelli in Emilia Galotti. Es war von einem so scharfsinnigen Darsteller, wie Herr Dawison ist, zu er-

warten, daß er den Charakter des Marinelli in voller Bestimmtheit auffassen und die bedeutungsvolle, gedankenreiche und zugleich so charakteristische Prosa Lessing's mit Klarheit an das Licht stellen werde. Wir haben uns in dieser Voraussetzung nicht getäuscht. Auch billigen wir die Einfachheit, mit welcher Herr Dawison spielte, in dem Sinne sehr, daß er sich dem Rahmen des Ganzen einzufügen strebte, nicht für sich allein zur Geltung gelangen wollte. Ganz besonders sagte uns in des Künstlers Auffassung die Scene Marinelli's mit der Gräfin Orsina im vierten Akte zu, so unbedeutend diese scheinbar für Marinelli ist. Herr Dawison gab seinem Marinelli in dieser Scene eine absichtliche Nachlässigkeit gegen die Gräfin im Ton wie in der Haltung, welche verrieth, daß die Gräfin völlig aufgehört hat, für Marinelli eine Macht zu sein; ja, daß es ihm durchaus nicht darauf ankomme, die Gräfin, welche bei dem Prinzen jedes Gewicht eingebüßt hat, zu verletzen. So Vieles wir in der Auffassung des Marinelli unseres Gastes bereitwillig anerkennen, so müssen wir uns doch in Vielem gegen die Darstellung kehren. Es fehlte nämlich dem Marinelli unseres Gastes bei allem Scharfsinn im Einzelnen, doch jene höfische Geschmeidigkeit in Ton, Haltung und Geberde, welche uns für das Wesen des glatten, herzlosen Höflings unerläßlich ist. Den Ton hätten wir zu diesem Zweck geschmeidiger, abgeglätteter, von Schärfe befreiter, und die Bewegungen der Arme,

vorzugsweise der Hände, weniger unruhig, von weniger raschem Wechsel gewünscht. Wir unterscheiden sehr wohl zwischen der gewandten, geistreichen Behandlung des Wortes, welche wir im Marinelli des Herrn Dawison keinen Augenblick vermißten, und dem Ausdruck der höfischen Geschmeidigkeit, welche, ohne jemals geckenhaft zu werden, durch die sparsame, gewandte und sichere Bewegung des feines Terrains ganz sicheren Hofmannes uns das Gefühl aufdringt, bei aller scheinbaren Einfachheit doch keinen Augenblick das letzte Ziel aus den Augen zu verlieren, sich dem Fürsten unentbehrlich zu machen. Im Marinelli des Herrn Dawison waren Auffassung und Darstellung nicht in Harmonie, beide Seiten waren durchaus nicht künstlerisch ausgeglichen. Wenn wir demnach oben die Auffassung des Künstlers, der Orsina gegenüber, billigten, sie nicht mehr als eine Macht zu respectiren, sie als eine gefallene Größe zu behandeln, so bedingt dies keineswegs, daß sich der Kammerherr Marchese Marinelli der Gräfin Orsina gegenüber über allen und jeden feinen Anstand hinwegsetzt, selbst bis zur äußersten Grenze des Schicklichen in Haltung und Geberde vordringt, über welche Linie hinaus aller gesellschaftliche Anstand aufhören würde. Marinelli darf in der Scene mit der Gräfin Orsina niemals vergessen, daß sie eine vornehme Dame und er Kammerherr ist. Es bieten sich ganz andere Mittel dar, um anschaulich zu machen, daß die Gräfin Orsina

für Marinelli eine gefallene Größe ist. Die Geberden des Herrn Dawison zogen diese unzweifelhaft richtige Auffassung in's Gewöhnliche und Unschöne herab.

---

5. Herr Bogumil Dawison als Mephistopheles in Göthe's Faust.

Am 16. gab Herr Dawison in dem Cyklus seines Gastspiels zum ersten Male den Mephistopheles in Göthe's Faust, eine Rolle, welche mit Recht die höchste Spannung erregen mußte. Wir erwarteten, nach den Zügen des Sarkasmus, welche uns der Künstler als Hamlet gegeben, nach der Schärfe, womit er den Carlos im Clavigo ausgestattet hatte, daß er uns im Mephistopheles gleichsam in die Urstätte der Schärfe, der zersetzenden Ironie, des höhnischen, spottenden Sarkasmus führen werde. Diese Erwartungen hat Herr Dawison nicht erfüllt, und doch ist diese Forderung an den Mephistopheles unerläßlich. Wir glauben auch den Ursprung dieses Mangels zu kennen. Herr Dawison geht, wie das ganze Bild seines Mephistopheles beweist, darauf aus, denselben so viel als möglich zu vermenschlichen, und ihm so viel als irgend möglich das Gepräge des vom Menschen nicht unterschiedenen Diabolischen zu verleihen, gerieth aber dabei in das andere Extrem, den Mephistopheles um sein ab=

solutes Vorrecht diabolischer Ironie zu bringen, ja ihm weniger von diesem, ihn ganz durchdringenden Element zu geben, als er dem Bösen in der menschlichen Natur zu verleihen vermag. Dieses Streben, den Mephistopheles ganz zu vermenschlichen, ist sehr anerkennungswerth, im Sinne der Dichtung; aber das Eine thun und das Andere nicht lassen, das ist hier die große Aufgabe! Menschlich und übermenschlich zugleich, diabolische Ironie in menschlicher Gestalt, unterschieden von den verschiedenen Formen, welche das Böse in der menschlichen Natur annimmt, ohne deshalb den menschlichen Boden zu verlassen, diese beiden Seiten künstlerisch versöhnen, das ist die außerordentliche Aufgabe, welche der Darsteller des Mephistopheles zu lösen hat. Dies Problem ist von Herrn Dawison darum nicht gelöst worden, weil dem Ausdruck seines Mephistopheles jener Hauch diabolischer Ironie fehlte, der ihn, nur verschieden modificirt, immer begleiten soll, mag er Faust in das Sinnenleben hineinziehen und der Speculation spotten, mag er den Pedantismus und die Trockenheit der vom Leben abziehenden Wissenschaft in der Maske des Faust ironisiren, mag er die Leidenschaft für Gretchen verhöhnen und in losgebundener Weise mit Martha, wie die Katze mit der Maus, spielen. Damit alle diese Formen und Wendungen mephistophelisch werden, dazu sollen sie auf der Grundfarbe diabolischen Hohnes und Spottes aufgetragen sein, wodurch sie, ohne

jemals mit unorganischen Tönen, mit unarticulirten Lauten gemischt zu werden, Grauen erregen und uns, mitten in der Freude über diese Ironie, an ihren dämonischen Ursprung erinnern. Dieser Grundzug fehlte dem Mephistopheles unseres Künstlers wesentlich, so viel Ergötzliches und witzig Combinirtes er uns auch im Einzelnen, wie in der Scene mit dem Schüler, in der Hexenküche und mit Martha gab. Es herrschte bei dem, Herrn Dawison ganz erfüllenden Streben, Mephistopheles auf dem rein menschlichen Boden zu halten, in keinem dieser Züge diejenige kaustische Schärfe, welche wir von Mephistopheles zu fordern berechtigt sind; sie schillerten theils im leicht hingeworfenen Spott, theils im Scherz und entbehrten dadurch des mephistophelischen Grundcharakters. Wir versuchten diesen Mangel in seiner Quelle aufzusuchen; er liegt in einer Auffassung, welche, um nicht in die Charybdis der Unnatur und des widerwärtig Teuflischen zu gerathen, in die Scylla eines sehr zahmen, stellenweise sogar pathetisch werdenden Mephistopheles fiel. Es war daher nur eine Consequenz dieses Grundmangels, daß die erste Scene, in welcher Mephistopheles dem Faust als fahrender Scholast entgegentritt, völlig verfehlt sein mußte, während in allen spätern Scenen, wenn auch dieselben niemals von dem Hauche diabolischer Ironie völlig durchgeistigt waren, doch immer noch ein geistiger Zusammenhang mit dem dichterischen Urbilde wal-

tete. Denn in der gedachten ersten Scene spricht sich Mephistopheles ganz rein, ganz unumwunden, und zwar nur dieses eine Mal im ganzen Stücke, als den verneinenden Geist aus, der ewig auf die Vernichtung des Lebens ausgeht, ewig aber seine Ohnmacht, das Leben zu vernichten, erfährt. „Und immer circulirt ein neues, frisches Blut.“ Was fordert also diese Scene? Die Töne des verzehrenden Grimms des sich unablässig als ohnmächtig erfahrenden Geistes. Diese Töne können uns nicht energisch genug die diabolische Natur zurückspiegeln, während Herr Dawison dieser Scene eher etwas Docirendes, von allem Diabolischen fernes Pathos gab. Wir haben das ehrenvolle Zutrauen zu Herrn Dawison, daß ihm eine eingehende, wenn auch entgegnende Kritik lieber, als die wohlfeile Phrase der Lobhudelei sein werde.

---

6. Herr Bogumil Dawison als Othello in Shakespeare's Othello.

Herr Dawison stellte am 18. Shakespeare's Othello dar. Herr Dawison hat in der hohen Stimmlage seines Organs für die Versinnlichung des Othello einen hartnäckigen Feind, theils weil diese hohe Lage in den leidenschaftlichsten Affekten, woran Othello so reich ist, etwas sehr Scharfes und Spitzes bekommt, wel-

ches der Rede den Charakter des Furchtbaren nimmt, dessen sie hier doch so oft bedarf, theils weil die Töne seines Organs die Farbe dumpfen Schmerzes, dumpfer Verzweiflung, worin Othello sich so oft zu bewegen hat, nicht annehmen können. Man muß es Herrn Dawison zum Ruhme nachsagen, daß er, trotz dieses natürlichen Mangels, für die Rolle des Othello so viel als möglich gethan hat, um denselben zu überwinden und durch die Herrschaft über seine Mittel derselben so viele Vortheile, als nur möglich, abzugewinnen. Wir lassen dieser Technik volle Gerechtigkeit widerfahren. Im Ganzen neigte sich der Künstler, schon durch die Verwandtschaft seiner hohen Stimmlage dazu getrieben, dem von Ira Aldridge entworfenen Bilde des Othello zu. Während Herr Dawison in seinen Wuthausbrüchen nichts von jenen kreischenden, an das Thierische grenzenden Lauten des englischen Schauspielers in seine Darstellung aufgenommen hatte, was wir nur billigen können, entbehrten freilich auch jene furchtbaren Affekte, verglichen mit der Darstellung des Engländers, des Ausdrucks ungezähmter Naturkraft, weil die Töne des Herrn Ira Aldridge, trotz ihrer Höhe, doch voller und kräftiger waren. Diesem gedachten Grundmangel, begründet in der Stimmlage unseres Gastes, entspricht es auch, daß wir einige Male einen an das Weinerliche streifenden Ausdruck empfingen, wie in dem Abschiede von Desdemona im ersten Akte und in den Schmerzenslauten an der Leiche der Gemorde-

ten. Wir fordern hier für die erstere Scene mehr männliche Rührung, für die letztere mehr dumpfe Verzweiflung. Aus diesen, dem Grundtone des Othello widerstrebenden Tönen des Künstlers folgt auch, daß der letzte Akt der schwächste sein mußte. Er fordert nur düstere Farben, sei es, daß Othello den furchtbaren Gedanken, Desdemona zu ermorden, bei sich abschließt, sei es, daß er sich in eine bis zur Accentlosigkeit gehende Verzweiflung verliert. Empfingen wir aber auch kein vollendetes Bild des markigen, im Zorn furchtbaren, in der Verzweiflung dumpfen Othello, so erkennen wir doch die mancherlei Schönheiten in der Darstellung unseres Künstlers freudig an. Wir rechnen dahin die Erzählung im ersten Akt, den Beginn der entfesselten Leidenschaft im dritten und die Momente innerer Gebrochenheit im vierten. Wenn wir oben bereits hervorhoben, daß zwischen den Darstellungen von Ira Aldridge und Dawison eine gewisse Verwandtschaft herrschte, so ging diese auf Kosten der Selbstständigkeit des Herrn Dawison doch viel zu weit. Wir begegneten nämlich in mehreren Momenten, wie z. B. im dritten Akte in der Scene mit Desdemona, einer in Haltung, Geberde, Gang sich ausprägenden fast mechanischen Nachahmung dieser Scene des Ira Aldridge. So weit darf namentlich in äußerlichen Dingen die Einwirkung eines Vorbildes niemals reichen. Man läuft dabei Gefahr, in eine sklavische Nachahmung hineinzugerathen. Was ist natürlicher, als

daß man einen Künstler von Herrn Dawison's Ruf stets nur nach den höchsten Forderungen mißt, welche ein dichterisches Gebilde stellt, besonders in einer Rolle, in welcher wir seit Jahren durch die Darstellung derselben auf unserer Bühne die höchsten Forderungen befriedigt fanden.

---

7. Herr Bogumil Dawison als Franz Moor in Schiller's Räuber.

Das Gastspiel des Herrn Dawison brachte uns am 20. Schiller's Räuber, welche Jahre lang geruht hatten, neu einstudirt und neu inscenirt, in welchen Herr Dawison den Franz Moor gab. Es ist gewiß von Herrn Dawison künstlerisch gedacht und verdient unsere volle Anerkennung nach dieser Seite hin, daß der Künstler den Franz Moor vom Beginn an möglichst auf den menschlichen Boden zu stellen, ihn menschlich zu erklären, überhaupt als eine Gestalt von Fleisch und Blut vor uns hinzustellen bemüht war. Franz Moor ist einmal ein Gemisch von lauter Verneinungen, in denen jegliche positive, wirklich menschliche Seite völlig verdrängt ist. Er vor Allem gehört in die Kategorie der Menschen, von welchen Schiller mit großer Freiheit der Selbstkritik sagte: Er habe Menschen geschaffen, ehe er Menschen gekannt habe. Dieser Verein von lauter Negationen, welche die Natur des Franz Moor bilden, menschlich fühlbar

und greifbar zu machen, so daß dieses Gemisch von Verneinungen, auf einen einzigen Menschen gehäuft, doch die Gestalt und Wahrheit eines wirklichen Menschen gewinnt, ist außerordentlich schwer; ganz wird es niemals gelingen, weil die Conception dieser Gestalt eine volle menschliche Verkörperung nicht zuläßt. Wer Franz Moor, wie Herr Dawison, ganz menschlich wahr hinzustellen versucht, wird immer in Etwas gegen die Dichtung verstoßen, indem er ihm Elemente leiht, welche in der ursprünglichen Fassung des Dichters nicht begründet sind. So ist es auch Herrn Dawison in den beiden ersten Akten ergangen. Bis auf die Erscheinung, welche viel mehr menschlichen Adel, viel mehr Gepräge menschlicher Würde trug, als Schiller dem Franz Moor irgend einräumt, lag in der Art, wie Herr Dawison den Franz Moor darstellte, zu viel, was jenem Gemisch reiner Negationen nicht entsprach. Es drangen aus dieser Brust sogar markige Töne, welche eher Muth und edlen Stolz verriethen, als die niedrige Feigheit, in welcher sich Franz Moor unablässig bewegt. Wir hätten in die Philosophie des Franz Moor noch mehr den wilden Grimm eines hirnverbrannten Jünglings gebracht, der sich in den Haß gegen alle sittliche Ordnung köpflings hineinstürzt, weil er sich einredet, von der Natur verworfen zu sein. Vom dritten Akt an, wo die wahrhaft poetische Aufgabe für Franz Moor beginnt, das riesenhaft wachsende, innere Zerwürfniß bis zum zerstörenden Gerichte an sich

selbst zu zeichnen, stand Herr Dawison ganz innerhalb seiner Aufgabe; er ließ das Bild innerer Schrecken wie innerer Ohnmacht bis zur wahnsinnigen Verzweiflung wachsen, und gab uns ein Seelengemälde von eben so vielem psychologischem Interesse, als Wahrheit im Sinne der Dichtung, welches vom Publikum mit rauschendem Beifall und wiederholtem Hervorruf bei offener Scene ausgezeichnet wurde. Bei der Wiedererneuerung der Räuber ist uns recht lebendig die große Schwierigkeit entgegengetreten, das Werk der kühnsten Jünglingsphantasie, in dem Sinne, wie es einst geschaffen worden und eine neue Aera dramatischer Gestaltung in Deutschland einleitete, wiederzugeben. Die jetzige Generation, also auch die Darsteller, stehen zu sehr außerhalb jener Stimmung, aus welcher die Räuber stammen, um ihnen in Gestalten wieder Leben und Kraft zu verleihen. Was noch vor funfzig, sechzig Jahren als unmittelbares Leben in den Herzen wie in den Köpfen der Jünglinge wirbelte, kann jetzt nur von dem Darsteller vermittelst des Akts einer schöpferischen Phantasie wiedergeboren werden. In dieser Beziehung hat es Karl Moor, der himmelstürmende Titan, am schwersten, und wir wollen, dies berücksichtigend, nicht zu streng mit seinem Vertreter (Herrn Berndal) in das Gericht gehen, wenn wir ihm sagen, daß er weder die physischen Mittel, noch weniger jene Kühnheit und Idealität einer übersprudelnden Jünglingsphantasie offenbarte, welche für Karl Moor ganz unerläßlich sind. Maß halten ist schön, wenn dies

aber mehr den Charakter der Ohnmacht, als die Herrschaft über gewaltige Kräfte ankündigt, lähmend und die Illusion vernichtend. Auch den andern Jünglingsgestalten hätten wir durchweg fieberhaftere Aufregung, wilderes Auflodern der Kraft gewünscht.

---

8. Endurtheil über Herrn Dawison.

Herr Dawison hat uns, während seines hiesigen Gastspiels, eine Reihe der verschiedenartigsten und zugleich großartigsten Charaktere vorgeführt, welche wir sämmtlich mit unserer Kritik begleitet haben. Am Schlusse dieses Gastspiels, welches Gelegenheit darbot, den Künstler nach so vielen Richtungen kennen zu lernen, hat die Kritik, welche Herrn Dawison mit der größten Aufmerksamkeit gefolgt ist, das Recht und die Pflicht, die Summe aus den Ergebnissen der einzelnen Darstellungen des Künstlers zu ziehen. Es ist ihre Sache, die positiven wie die negativen Seiten des Künstlers, seine Vorzüge wie seine Schranken zusammenzufassen und dadurch das Bild des Künstlers festzustellen. Wir beginnen, wie billig, mit den positiven, die Lichtseiten unseres Künstlers bildenden Momenten. Herr Dawison erstrebt in seinen Darstellungen wesentlich Einfachheit und Natürlichkeit des künstlerischen Ausdrucks; seine Rede wie seine Geberde wollen überall der Gestalt, die sie zu verkörpern haben,

menschliche Wahrheit und Wirklichkeit geben. Von diesem schönen Streben durchdrungen, sehen wir Herrn Dawison in seinen Gebilden von falschem Pathos, von hohler Declamation, von aufgespreizter Rhetorik durchaus fern — die schönste Basis echter Charakterdarstellung. Zu diesem Zwecke wird Herr Dawison durch Scharfsinn in der Auffassung, durch Witz in der Combination und besonders durch eine große Mannigfaltigkeit in der Färbung der Rede trefflich unterstützt. Sein außerordentlicher Fleiß wie sein künstlerischer Eifer haben ihn unverrückt sein Ziel in's Auge fassen lassen, das lebendige Wort von den Schlacken einer störenden, fremdartigen Aussprache zu befreien. Von der mustergültigen Aussprache des Deutschen ist Herr Dawison noch durch häufig wiederkehrende Nasallaute und ein nicht ganz reines, die Grundlage des musikalischen Elements in der Sprache bildendes, A getrennt. Diese Laute sind vielleicht das einzige Merkmal, welches die fremde Abkunft verräth, vielleicht unüberwindlich für ihn, aber nichtsdestoweniger den idealen Eindruck des dichterischen Wortes beeinträchtigend. Die Natürlichkeit unseres Künstlers athmet dabei immer Leben, nichts von einem schlaffen Sichgehenlassen oder einer bequemen Gemächlichkeit wohnt ihr bei. Mit allen diesen positiven Seiten ist man ein ehrenwerther Künstler, ein interessanter Zeichner menschlicher Charaktere, aber noch kein schöpferischer Menschendarsteller, noch kein Prometheus, welcher das göttliche Feuer

herunter holt, um die Menschenbrust mit diesem heiligen Funken zu entzünden, noch kein Verkündiger der tiefsten Geheimnisse des Denkens und Empfindens, welche im Abgrunde der menschlichen Natur wohnen. Von diesen, durch eine unsichtbare Kette mit einander verbundenen Geistern der Kunst ist Herr Dawison durch seine, nicht sowohl aus einem Gusse schaffende, als vielmehr aus glänzenden Einzelheiten virtuos zusammenfügende Weise seiner Darstellungen getrennt. Vielleicht ist es unser Künstler selbst, der in edler Bescheidenheit und Selbstbeschränkung eine solche Stufe künstlerischer Vollendung von sich abweist, welche wir nur darum ausdrücklich verneinen müssen, weil Unverstand und oberflächliche, mit der pathetischen Lobeserhebung zufriedene Bildung unserm Künstler einen Geleitsbrief gegeben haben, welcher die Kritik zwingt, das künstlerisch Dargebotene auf sein richtiges Maß und die gerechte Würdigung zurückzuführen. Herr Dawison besitzt in der Kunst, die Rede in Prosa wie in Versen zu behandeln, ihr mannigfache Schattirungen zu verleihen, eine große Virtuosität, welche, verbunden mit einer unvergleichlichen Deutlichkeit, bedeutende Wirkungen hervorbringt, aber er besitzt nicht diejenige schöpferische Kraft, das Wort stets als Ausdruck in sich wirklich unterschiedener Individualitäten erscheinen zu lassen. Wir haben daher wohl sehr verschieden nüancirte Reden, weniger einen, nach der jedesmal darzustellenden Persönlichkeit verschiedenen Grundton vor uns. Die Gestalten

unseres Künstlers haben daher eine gewisse Familienähnlichkeit; die Verschiedenheit derselben wird nicht bis zu einem lebendigen Unterschiede des ganzen Grundtons, auf welchem die Farben für jeden besonderen Charakter aufgetragen werden sollen, fortgetrieben. Dies kann nur das Werk der schöpferischen Phantasie sein, welche aus dem Reichthum ihrer geistigen Anschauung den Ton schafft, in welchem sich die Persönlichkeit des darzustellenden Wesens sogleich abspiegelt. Damit hängt es zusammen, daß Herr Dawison uns die letzten Knoten, auf welche das Gewebe eines Charakters zurückzuführen ist, nicht enthüllt, die innersten, geheimsten Prozesse der empfindenden Seele nicht offenbart. Wir haben wohl ein fertiges, von allen Auswüchsen freies, mit großem Geschick in Tonwandlungen, Mienen und Geberden ausgestattetes Individuum vor uns, das uns Beifall, ja selbst bisweilen Bewunderung vor der fein gestaltenden Virtuosität des Künstlers abnöthigt, aber kein Geschöpf, welches uns in sein Inneres zu blicken nöthigt, uns unwiderstehlich bannt, seinem inneren Prozesse zu folgen, weil es sich mit Nothwendigkeit vor uns darlegt. Weil Herr Dawison mehr Virtuose in seiner Menschendarstellung ist, als schöpferischer Künstler, begegnet es ihm auch, daß er durch Combinationen, durch ein Abweichen von dem Traditionellen wohl überrascht, aber nicht leicht ein neues, aus der Tiefe stammendes Licht über Charaktere ausbreitet, welches uns die darzustellende Persönlichkeit schärfer und

lebendiger anschauen ließe. Mit der von uns hervorgehobenen Schranke, durch welche unserm Künstler jene höchste, aus einem Gusse gestaltende Schöpferkraft versagt ist, hängt es endlich auch zusammen, daß wir an unserem Künstler jene Akte dämonischer Aeußerungen vermissen, durch welche sich gleichsam ein zweites Geschöpf aus dem Innern des darzustellenden Subjektes entbindet, welches den Zuhörer unwillkührlich an etwas Uebermenschliches, über alle Berechnung erhaben Gewaltiges mahnt, und dadurch in tiefster Seele erschüttert. Dieses Aufflammen des Dämonischen, mag dies als diabolische Schärfe, als verzehrender Grimm eines Mephistopheles, oder als die den ganzen Bau zertrümmernde Leidenschaft eines Othello erscheinen, das uns bis jetzt stets als das untrüglichste Zeugniß tragischer, erschütternder Gewalt erschien, dies Aufflammen dämonischer Kräfte haben wir in der Darstellungsweise unseres Künstlers nicht gefunden. Es wohnt seinen Gestalten vielmehr ein zwar wohlthuender, aus einer Fülle glänzender Einzelheiten geformter Charakter bei, aber sie entbehren auch andererseits jener höchsten Energie des Gemüths und des Geistes, der man sich beugt. Mathematisch läßt sich freilich diese unsere Auffassung der Künstlerschaft des Herrn Dawison nicht beweisen, wie dies bei keiner Charakteristik von Künstlern möglich ist; aber wir sind überzeugt, durch diese Feststellung der Vorzüge und Schranken des Künstlers Dasjenige zum Bewußtsein gebracht zu haben, was sich

mehr oder minder klar in den Gemüthern so Vieler regte und was wir von so vielen Seiten her vernommen haben. Den in einer anderen Anschauungsweise ehrlich Befangenen wird dadurch ihr Empfinden nicht getrübt werden.

VII. Herr Dessoir als Richard III.

Vor Kurzem trat Herr Dessoir zum ersten Male in der Rolle Richard's III. in dem gleichnamigen Trauerspiele Shakespeare's auf, eine Rolle, welche durch ihre tragische Bedeutung, ihren außerordentlichen Reichthum nach den verschiedensten Richtungen hin, und die geistige und physische Kraft, welche ihre Durchführung bedingt, zu den höchsten Problemen der Schauspielkunst gehört, und mit Recht von jeher das Ziel künstlerischen Ehrgeizes für tragische Darsteller gewesen ist. Herr Dessoir hatte durch seine ausgezeichneten Darstellungen Shakespeare'scher Charaktere die Erwartungen auf seinen Richard nicht wenig gespannt. Man durfte indeß dem Künstler mit einem Vertrauensvotum entgegenkommen, welches seine Leistung denn auch vollkommen gerechtfertigt hat. Hr. Dessoir hat in seiner Darstellung Richard's III. den furchtba-

ren Charakter nach der ganzen Fülle seiner Richtungen und Verhältnisse, in welche ihn der Dichter versetzt hat, mit einem so kühnen und sichern Wurfe hingestellt, daß die Wiederholungen dieser Leistung dieses Bild in einzelnen Zügen nur noch schärfer ausprägen, nur hier und da eine noch feinere Schattirung im Einzelnen bringen werden, während dasselbe im Großen und Ganzen in vollster plastischer Bestimmtheit, im Sinne der großen Dichtung, so entworfen worden ist, daß es nirgends einer Umgestaltung, einer wesentlichen Veränderung bedarf. Wer diese gewaltige Rolle genau kennt, und die ganze Fülle ihrer, aus einer Wurzel sich entfaltenden Aeste und Zweige überschaut, weiß, was wir damit gesagt haben. Schon im ersten Monolog stand der Charakter in seinen Grundzügen vor uns. Angelegt in dem für Richard III. unerläßlichen großartigen Stil, welchen dieser geschichtliche, große Bösewicht, das Muster und die Krone eines verwüstenden und zuletzt selbst wüst werdenden Despotismus fordert, führt uns der Künstler zugleich in die geheime Werkstatt der Seele, wo die Keime dieser dämonischen Natur aufgenährt worden sind. Wir sahen den Zorn eines Naturells von gewaltiger Lebenskraft, von unbezwinglichem Ehrgeiz, welches an der Gesellschaft rächt, was die Natur an ihm gesündigt hat, welches sich nur an der Sonne der Herrschaft erwärmen kann. Wir sahen die Heuchelei, die Tücke, die sich darin genießende Bosheit im Keime, und fühlten ihr zugleich die geistige

Ueberlegenheit an, welche er über seine ganze, in Sünde und Verbrechen groß gewordene Umgebung ausübt. Die Scene mit Anna, später zum Volke, zwischen den Priestern, zeigte den vollendeten Heuchler, der sich, im Selbstgefühl seiner diabolischen Erfolge, sogar bis zum Humor über seine Triumphe aufschwingt. Für die verschiedenen Formen der Heuchelei hatte der Künstler mit dem sichersten Blick die stets charakteristischen Farben gewählt. Denn in allen Situationen, in welchen wir Richard III. als vollendeten Heuchler vor uns haben, kommt es darauf an, ihn so überzeugend, so wahr sprechen zu lassen, daß die Töne die Illusion der Wahrheit machen und nirgends der Heuchler hindurch scheint. Die Aufgabe ist also die, daß Richard in Blick, Haltung, Geberde und Ton wirklich täuscht und nur darum den Zuschauer nicht zu berücken vermag, weil dieser den ganzen innern Prozeß des Despoten vor sich sieht. Je weiter es der Darsteller Richard's in dieser Täuschung bringt, um so vollendeter ist sein Bild. Wir wollen an die Macht Richard's über seine Opfer glauben und an der fascinirenden Gewalt dieser Schlange keinen Augenblick irre werden. Herr Dessoir hat gerade in diesen schwierigsten Theil seiner Rolle sich immer freier hineingelebt und nach mehrfachen Wiederholungen dieser gigantischen Rolle jeden Zwiespalt zwischen der erheuchelten und wahren Empfindung ausgeglichen, einer der höchsten Triumphe der Schauspielkunst. Was wir außerdem dem Künstler hoch

anrechnen, und was seiner schönen Leistung in unseren Augen einen ganz besonderen Werth verleiht, ist, daß Herr Dessoir uns Schritt vor Schritt das furchtbare Strafgericht, welches aus dem Innern dieses Despoten in immer verzehrenderen Flammen hervorbricht, in unvergänglichen Zügen herausgewendet hat. Wir halten diese Momente für die Spitzen seiner Darstellung, denn in ihnen lag die versöhnende Kraft, welche alle Mal da hervorbricht, wo wir, mitten in der Entartung des Menschen, unwillkührlich die Strahlen des Menschlichen als verzehrende Flammen aus seiner Brust lodern fühlen, gleichsam als die heilige Mahnung an die unverwüstlichen sittlichen Gesetze der Menschheit. Wir erinnern dabei nur an die vom Künstler in wunderbar ergreifender Weise herausgewendete Wirkung des mütterlichen Fluches, der fort und fort seine verzehrende Gewalt an Richard ausübt. So viel über das großartig hingeworfene Bild und die Bedeutung einer Leistung, durch welche Herr Dessoir seinem tragischen Berufe den edelsten Stempel aufgedrückt hat. Im Publikum war das Gefühl wie das Bewußtsein über das Dargebotene eben so enthusiastisch, als allgemein. Man überschüttete den Künstler mit jeder Art des Beifalls, der an die begeisterungsvollste Aufnahme ähnlicher Charakter-Darstellungen von Ludwig Devrient und Seydelmann und der Rachel erinnerte. Seitdem hat Herr Dessoir Richard III. in Berlin wie außerhalb, z. B. in Wien, mit einer so unge-

theilten Anerkennung gespielt, Publikum und Kritik haben gerade in dieser Rolle gewetteifert, dem Künstler die unbedingte Huldigung seiner tragischen Begabung darzubringen, daß wir keinen Augenblick anstehen, diese Leistung als den Gipfel seiner tragischen Kunst zu bezeichnen. Und in diesem Sinne fiel die Wahl unter den mannigfaltigen trefflichen Leistungen des Künstlers gerade auf die Wiederbelebung unserer Kritik seines Richard's. Ludwig Devrient war, als er diese gewaltige Rolle in Berlin spielte, schon körperlich zu gebrochen, um noch das ganze Bild des geschichtlichen Helden aufrollen zu können. Seydelmann ist in Berlin leider niemals zur Darstellung dieser Rolle gelangt, obgleich es sein sehnlichster Wunsch war. Unser Künstler darf sich sagen, daß er gegenwärtig in Deutschland den vollen Kranz für Richard III. erworben und verdient hat.

VIII. Kritische Andeutungen über einige neueinstudirte Shakespeare'sche Dramen.

---

1. Heinrich IV. (erster Theil).

Shakespeare's Heinrich IV. (erster Theil) ging, nachdem derselbe über vier Jahre geruht hatte, zum Theil neu besetzt und inscenirt wieder in Scene. Die lange Pause und die neue Besetzung zweier der hervorragendsten Rollen, des Prinzen Heinrich durch Herrn Liedtke, und des Percy durch Herrn Hendrichs, legen der Kritik die Pflicht auf, der Vorstellung des berühmten Werkes mit Wenigem zu gedenken. Von jeher haben wir den Falstaff des Herrn Döring für eine seiner gelungensten und wirksamsten Rollen erklärt, weil er zu der so schwierigen Darstellung die unerläßliche Bedingung mitbringt, die wir in so manchen seiner ernsten Rollen vermissen, nämlich den Grundton der Gestalt. Er giebt dem Falstaff das Gepräge, wodurch dieser Charakter des sprudelndsten Humors, der jemals geschaffen worden ist, allein ergötzlich, ja selbst

befreiend wirkt, und über jedes nur moralische Bedenken, oder gar sittlichen Unwillen hinweghebt. Dieses Gepräge, welches ihm Herr Döring verleiht, besteht darin, daß der Grundton nicht nur das sinnliche Behagen und die Genußsucht abspiegelt, sondern auch, was uns die Hauptsache bleibt, die Freiheit des Humors, jene selige Unbekümmertheit um jeden Ernst des Lebens herauskehrt, wodurch Falstaff, bei aller Genußsucht, aller Prahlhaftigkeit, aller Feigheit, zugleich der Spötter über sich selbst ist und dadurch jeden Stachel eines moralischen Vorwurfs gegen sich abstumpft. Nur wer diesen Grundton in seiner Gewalt hat, kann den Falstaff mit Erfolg im Sinne des Dichters versinnlichen. Herr Döring rechtfertigte auch diesmal wieder, durch seine Darstellung des Falstaff, unser Urtheil, und hielt namentlich in der Scene des zweiten Akts, in welcher Falstaff den König parodirend copirt, die zarte Grenze zwischen der Parodie des darstellenden Subjektes, d. h. der ganz individuellen Parodie, und der Parodie der Gattung, d. h. des pathetischen Königthums. In früheren Darstellungen überwog, auf Kosten des Werkes, die erstere Parodie die zweite zu sehr. Herr Döring erzeugte durch seinen Falstaff wieder, worauf hier Alles ankommt, die heiterste Stimmung im Sinne der unsterblichen Gestalt des freigelassensten Humors. Das Publikum ehrte den Künstler durch mehrmaligen Hervorruf. Herr Liedtke traf als Prinz, in seiner Beziehung zu Falstaff, den Ton und das rasche Tempo

der Rolle sehr gut. Dem Adel des Prinzen und seiner Reue vor dem Vater hätten wir noch mehr ritterlichen Schwung und Tiefe der Innerlichkeit gewünscht. So hätten wir den ersten Monolog, aus welchem die edle, ideale Natur des Prinzen hervorblickt, bedeutungsvoller erwartet, ohne deshalb in ein Pathos zu verfallen, was der Künstler allerdings vermied. Herr Hendrichs ist durch Persönlichkeit, Tonfülle und Kraft sehr geeignet zum Percy. Wir müssen ihm auch nachrühmen, daß er sogleich in der ersten großen Scene mit dem König das Bild des „bremsgestochenen Thoren", unter welchem das Unternehmen scheitern muß, besonders in der sich überstürzenden Hast, scharf hinzeichnete. Die folgenden Vorstellungen werden sicher der Darstellung stürmischen Eifers dasjenige Maß verleihen, welches selbst einem Percy künstlerisch unentbehrlich ist. Von den übrigen Leistungen, die zum Theil schon früherer Zeit angehören, läßt sich nichts eben Bemerkenswerthes herausheben. Eine vollendete Darstellung eines so viele Personen umfassenden Werkes, von denen fast jede irgendwie bedeutungsvoll ist, gehört auf jeder Bühne zu den Unmöglichkeiten. Schon viel gewonnen, wenn man nirgends geradezu verletzt wird. Zu rühmen haben wir noch an der neuen Inscenirung des Schauspiels durch Herrn Düringer, daß die Einrichtungen in den Schlachtscenen so getroffen waren, daß dabei vorzugsweise die Phantasie des Zuschauers angeregt wurde. Dadurch, daß diese Kämpfe mehr nur

angedeutet, als wirklich vor unseren Augen ausgeführt wurden, daß man also auf eine sinnliche Illusion derselben verzichtete, enthob man sie zugleich der Lächerlichkeit, der sie zum Opfer fallen müssen. Wir haben stets bei diesen Massenkämpfen auf die Erhebung derselben in das Reich der Phantasie gedrungen.

---

2. Hamlet neu einstudirt und inscenirt.

Unter allen klassischen Stücken bedurfte vielleicht keines so sehr einer scenischen Reform, als Hamlet. Man hatte sich seit einer Reihe von Jahren darau gewöhnt, denselben theils in einer unangemessenen Akt-Eintheilung, welche große Mißverhältnisse, besonders in Betreff der Länge der Akte, in sich schloß, theils mit Weglassung von Scenen und nothwendigen Zügen zu geben, welche sogar das Kunstwerk entstellte. Es kam daher bei einer scenischen Reform vor Allem darauf an, diesen Uebelständen, denen man mit seltener Unbefangenheit zugesehen hatte, zu begegnen. In der Akt-Eintheilung galt es, zunächst durch die Zusammenziehung der beiden ersten, ganz willkührlich auseinandergerissenen Akte in einen einzigen die Vernunft des Originals wieder herzustellen.

Die rohe und böswillige Presse, die sich bemüht, jedes scheinbar frappirende Ereigniß, selbst gegen besseres

Wissen auszubeuten, hat zum Theilein Zetergeschrei darüber erhoben, daß Hamlet plötzlich in eine vieraktige Tragödie verwandelt worden sei, gleichsam als ob man einen Akt des Kunstwerks hätte verschwinden lassen. Man wußte sehr wohl, daß die ganze Veränderung darin bestand, die beiden ersten, früher unsinniger Weise auseinandergerissenen Akte wieder in einen Akt zurückzuverwandeln, denn die letzten beiden Akte waren längst, auf fast allen deutschen Bühnen, in einen einzigen zusammengezogen gegeben worden. Man konnte also vernünftiger Weise nur die Frage erörtern, ob diese beiden Akte in einen zusammengezogen werden dürften, inwiefern dies im Sinne des Kunstwerks zulässig sei, oder nicht? Gegen diese uralte Zusammenziehung würden wir uns da auch, vom künstlerischen Standpunkt aus, erklärt haben. Aber es kam bei dieser Gelegenheit nur darauf an, Skandal zu machen und seine Rohheit und Unwissenheit zur Schau zu tragen.

In Betreff des Inhalts mußte vor Allem zwei Momenten ihr Recht wiedergegeben werden; einmal mußte der Zuhörer wieder erfahren, wer denn eigentlich Fortinbras sei, der zuletzt die Tragödie schließt, und daß sein endliches Erscheinen den Mann der That auf den Thron setzt, welche so lange vor der sich vergeblich abmühenden Reflexion geschwiegen hatte. Bisher erfuhr der Zuhörer über Fortinbras auch kein Wort. Er erschien zuletzt als ein sinnloser deus ex machina, oder, wenn man

ihn als eine wirkliche Person auffaßte, als ein höherer Polizeibeamter, welcher erscheint, um den Thatbestand der Leichen zu constatiren. Es war also das dringendste Bedürfniß, durch Herstellung aller der auf Fortinbras bezüglichen Stellen, den Mann aus der Region der Sinnlosigkeit, in welche man ihn versetzt hatte, in das richtige Verhältniß zum Stücke zu erheben. Gern hätten wir noch zum vollen Verständniß seines Verhältnisses zum Hamlet die Scene wieder hergestellt gesehen, wo ihn Hamlet, beim Anblick der von Fortinbras geführten Truppen, als den Helden der That, in schmerzlichem Vergleich mit seiner Thatlosigkeit, auffaßt, der ihn von Neuem lehrt, die Stacheln des Vorwurfs gegen sich selbst zu kehren. Vollständig erwächst das Bild des Fortinbras erst aus dieser Scene. Aber wir geben zu, daß die Wiederherstellung dieser Scene manche scenische Schwierigkeiten darbietet. Das zweite Moment, auf dessen Wiederherstellung man bedacht sein mußte, betraf die Scene auf dem Kirchhofe bei Ophelia's Begräbniß. Sie ist unerläßlich, weil die leidenschaftlichen Ausbrüche Hamlet's bei dieser Gelegenheit das einzige und zugleich unendlich beredte Zeugniß für Hamlet's Liebe zu Ophelia sind. Diesen nothwendigen Wiederherstellungen durfte man immer schon manche Einzelheit opfern, weil die Tragödie doch nun einmal der Beschränkung eines Theaterabends unterworfen werden muß. Zwei, in der gegenwärtigen Scenirung weggefallene Stellen

würden wir, im Interesse des großen Kunstwerks und des wohlthuenden Eindrucks auf das Publikum, unbedingt wieder herstellen. Einmal möchten wir die originelle, so tief humoristische und zugleich charakteristische Unterredung des alten Polonius mit Reinhold im zweiten Akte nicht aufgeben. Dann würden wir uns die Todtengräber-Scene nicht so, wie es geschehen ist, verstümmeln lassen. Diese beiden Scenen werden in keiner Weise als Längen empfunden. Im Gegentheil, es sind zwei köstliche, humoristische Ruhepunkte, durch welche das Gemüth wieder zur Aufnahme des tragischen Eindrucks vorbereitet wird. Die kurze Dauer dieser Scenen macht die Wiederherstellung um so unbedenklicher, weil das Gemüth während derselben von seiner tragischen Stimmung etwas ausruht, also der Wechsel und die Mannigfaltigkeit der Farben gerade durch sie gefördert wird.

Außer den genannten wesentlichenVerbesserungen für die Aufführung des Hamlet hat die neue scenische Einrichtung auch noch in manchen Einzelheiten gewonnen. Wir erinnern nur an die Scene der Ophelia mit Hamlet, während des Monologs desselben, indem durch das Erscheinen der Ophelia erst am Schlusse des berühmten Monologs des Hamlet die ganze Scene an innerer Wahrheit gewonnen hat; ferner an die große Scene zwischen Hamlet und der Mutter, wo endlich, worauf wir immer bestanden haben, die kleinlichen Medaillon-Bilder den lebensgroßen Bildern,

wie sie Shakespeare offenbar fordert, gewichen sind. Zu diesen mancherlei scenischen Verbesserungen gesellte sich eine angemessene Ausstattung in Decorationen und Costümen. Was aber vor Allem dieser Reform des Hamlet die Weihe ertheilte, war der Geist, der über der ganzen Darstellung schwebte. Es herrschte in den letzten Jahren in der Gesammtheit der Darstellung ein Geist der Schlaffheit, der jetzt, glücklich und unendlich wohlthuend für die Zuschauer, einem Geist der Ehrfurcht vor dem Schöpfer des Werkes und einem Geiste des Maßes und des inneren Zusammenhanges gewichen ist. Dies wirkte auf die Stimmung des Publikums wesentlich zurück, das wir seit Jahren im Hamlet nicht mit solchem Ernste und so tiefem innern Antheil erfüllt gefunden haben.

Herrn Dessoir (Hamlet) gebührt das Verdienst, durch die Darstellung der im Stücke Alles beherrschenden Rolle des Hamlet diese Tragödie zu einer der populärsten des gesammten Repertoirs gemacht zu haben, wie sie es nur immer zu den Zeiten Wolff's in Berlin war. So viele besuchte Vorstellungen hat seit einigen Jahren diese Tragödie erlebt! Und in der That giebt Herr Dessoir, und gab er vorzugsweise an diesem Abend, begünstigt durch Klarheit und Biegsamkeit des Organs, wiederholt ein Bild des Prinzen, das kaum in sich zusammenhängender gedacht werden kann. Es ist leicht, im Hamlet brillante Pointen herauszuschleifen, er bietet dazu reiche Gelegenheit; schwer ist es, eine Persönlichkeit

zu gestalten, in der sich die Melancholie des idealen Prinzen, das Bewußtsein des innern Widerspruchs zwischen seiner Mission und seiner thatlosen Reflexion, der wachsende Sarkasmus gegen sich und die Welt in einen Brennpunkt zusammendrängen. Daß sich diese Momente in Herrn Dessoir's Darstellung des Hamlet wachsend zusammenfassen und dadurch diese Individualität, welche nur der modernen Welt zu schaffen möglich war, hervortreiben, giebt dieser Leistung einen echt künstlerischen Werth. Außer dem Erfreulichen und Gelungenen, was in manchen der andern Rollen zur Erscheinung kam, worüber wir uns schon öfter theils zustimmend, theils entgegnend ausgesprochen, verdienen noch die beiden neuen Vertreter, nämlich der Königin und des Horatio, Fr. Frieb-Blumauer und Herr Berndal, als wesentliche Verbesserungen der Gesammtdarstellung bezeichnet zu werden. Frau Frieb-Blumauer zeichnete die Königin mit einem innern Verständniß, welches Nichts zu wünschen übrig ließ. Herr Berndal wirkte durch Ton und Behandlung der Rede sehr glücklich zum Gelingen des Ganzen mit.

---

3. Bemerkungen über die Aufführung des neueinstudirten Coriolan von Shakespeare.

Wir begrüßen auf das Freudigste die Wiederbelebung des herrlichen Coriolan von Shakespeare, welcher

fast vier Jahre lang geruht hatte. Ueber die Majestät des Baues dieser großartigsten historischen Tragödie, in welcher, wie fast in keiner andern, die genialste Zeichnung des historischen Geistes eines bestimmten Volkes in der Zeit seiner erschütternden inneren Kämpfe mit dem ewigmenschlichen, über alle Zeitalter übergreifenden Gehalte in das schönste Gleichgewicht gesetzt ist, haben wir uns bereits früher in selbstständigen Abhandlungen ausgebreitet. Wir beschränken uns hier nur auf einige kritische Andeutungen, welche die erneuerte Inscenirung der Tragödie und ihre Darstellung in uns angeregt haben. Schon die Uebersiedelung der gedachten Tragödie aus dem Opernhause in das Schauspielhaus ist als ein Fortschritt für die Wirkung dieses Kunstwerks zu betrachten. Je geistiger das gesprochene Wort ist, desto mehr widerstreben ihm die großen Räume des Opernhauses, welche die zarten Farben des tiefsinnigen Shakespeareschen Dialogs gar nicht vertragen, wo Manches selbst mit grobem Pinsel hingeworfen werden muß, was gerade die feinste Nüancirung fordert. Bei dem Coriolan kommt nun noch hinzu, daß seine Wirkung wesentlich mit auf der Kraft und Fülle bewegter Massen beruht und die Illusion derselben im recitirenden Schauspiel viel eher in dem kleineren Raume des Schauspielhauses als im weiten Opernhause erreicht werden kann, wo die Massenbewegung, welche nur auf das gesprochene Wort angewiesen ist, immer etwas Dün=

nes und Schwächliches erhält. Die Lebensbewegung der aufgeregten Masse, die Grundlage des ganzen Coriolan, war denn auch damals die bei weitem schwächste Seite der Aufführung. Das dünne Häuflein ersetzte damals aber nicht etwa den Mangel seiner numerischen Stärke durch intensives Leben, sondern gesellte seiner äußern Schwäche noch die Indolenz, Leblosigkeit und abspannende Schlaffheit zu, welche das bis zur Verwegenheit gesteigerte Donnern des Coriolan gegen diese Massen fast lächerlich erscheinen ließ, anstatt gerade ein Zeugniß seiner fast übermenschlichen Thatkraft und seines stolzen Selbstgefühls zu sein. In der Verwandlung dieser ehemals trägen, schlaffen Massen in aufgeregte, vom Charakter des Zeitalters wenigstens angehauchte Massen liegt die Hauptverbesserung, welche die Darstellung der großartigen Tragödie durch die neue Inscenirung des Herrn Düringer erfahren hat. Durch die leidenschaftliche Aufregung, welche in die Massen und ihre Sprecher gekommen war (namentlich erregten die Scenen des dritten Aktes eine außerordentliche Illusion), gewann die Tragödie erst ihr rechtes Piedestal für die sich darauf erhebenden Gestalten, und der mächtige Eindruck derselben auf die gewählte und zahlreiche Versammlung zeigte sich sowohl in dem Beifall für die Einzelleistungen, als in der bewegtesten Spannung, welche bis zum letzten Fallen des Vorhangs dauerte. Genug, die ganze Vorstellung hatte den Charakter der

Würde, wie ihn solch' ein Werk ersten Ranges bedingt. Fordern, daß in einem Drama der Art, welches so umfassende Kräfte in Anspruch nimmt, jede, auch die kleinste Rolle der Idee völlig entspreche, heißt das Unmögliche fordern, aber es ist viel, sehr viel, daß auch in den Nebenrollen nichts störte, nichts aus der poetischen Stimmung herausriß. Die drei hervorragendsten Rollen, Coriolan, Volumnia und Menenius (Herr Dessoir, Fr. Crelinger und Herr Döring), waren in der ersten Besetzung geblieben, nur daß sie, namentlich der mit den Massen in unablässiger Wechselwirkung stehende Coriolan, durch das erhöhte Leben des Ganzen einen noch weit energischeren Eindruck, als früher, erzeugten. Aus Herrn Dessoir's Coriolan spricht der römische Geist des stolzesten Patriziers, eben so schmucklos in der Größe seines heroischen Selbstgefühls, als bis zum wegwerfendsten Hohne übermüthig gegen das Volk. Wir danken es dem trefflichen Vertreter der tiefsten Shakespeare'schen Charaktere, daß er den Coriolan in seiner ganzen schmucklosen Kraft, Größe und schroffen Heldennatur zeichnet, nichts rhetorisch verkünstelnd. Könnte man dem Künstler in einzelnen Momenten, wo Coriolan gegen die Massen donnert, auch eine noch löwenartigere Kraft des Tons wünschen, so giebt doch die beseelte Schärfe des Ausdrucks und die Intensität der Empfindung das volle Bild des großartigen, in schroffster Einseitigkeit sich selbst verderbenden

Römers. Die Volumnia halten wir für die vollendetste Rolle des jetzigen Repertoirs der Fr. Crelinger; schwerlich dürfte ihr in der Versinnlichung der stolzen, schroffen, großsinnigen römischen Matrone noch eine andere deutsche Künstlerin gleichkommen. Herr Döring ist in dem ganzen humoristischen Theile des Menenius vortrefflich, in den Momenten, wo sich nur das Herz des Freundes, der Jubel oder Schmerz seines Gemüths offenbart, wünschten wir den Tönen noch eine vollere, saftigere Farbe. Den Tribun Sicinius spielte Herr Rott in den großen Scenen des dritten Aktes mit schöner Wirkung und ganz im Geiste der Dichtung, aber der Künstler setzt die ersten Akte damit nicht genugsam in Einklang. Herrn Krüger liegt die Rolle des andern Tribunen etwas fern, so gern wir auch sein Streben in dieser Rolle anerkennen. Herr Grua spielt den Aufidius mit edler Wärme. Die glänzende Aufnahme des wiederbelebten Coriolan wird hoffentlich in Kurzem auch seine ebenbürtigen Brüder Julius Cäsar und Heinrich IV., die nicht minder lange geruht, nach sich ziehen.

---

4. Die Aufführung der bezähmten Widerspänstigen von Shakespeare.

Dies vortreffliche Lustspiel ging nach der Bearbeitung von Deinhardstein mit Benutzung der Schlegel- und

Tieckschen Uebersetzung in Scene. So erfreut wir auch darüber sind, nach langer Zeit einmal wieder ein Shakespeare'sches Lustspiel dem Repertoir einverleibt zu sehen, so wenig erfreut sind wir zugleich über die Gestalt, in welcher uns dasselbe vorgeführt worden ist. Wir meinen die alte Bearbeitung von Deinhardstein. Dadurch ist uns mit der einen Hand ein großer Theil des Werthes genommen, welchen wir mit der andern Hand empfangen haben. Denn, daß wir es nur gerade heraussagen, Deinhardstein's sogenannte Bearbeitung des Shakespeare'schen Lustspiels ist nicht minder, wie seine Zustutzung des herrlichen „Was ihr wollt," eine Verwässerung und Verflachung des Shakespeare'schen Werkes, welche auf zum Theil ganz unmotivirten, humoristische und charakteristische Züge geradezu verwischenden und zerstörenden, Auslassungen und Verstümmelungen wie auf eigenmächtigen Zuthaten des Bearbeiters beruht. Deinhardstein's bezähmte Widerspänstige setzt nicht selten geschniegelte und gebiegelte Wendungen an die Stelle des körnigsten Humors, und zerstört durch diese Verschlimmbesserungen oft geradezu den Geist des Originals! Wer von dergleichen Dingen etwas versteht und Sinn für das Charakteristische eines poetischen Werkes hat, wird uns beistimmen; wie ja auch die englische Presse, bei Gelegenheit der Darstellung der bezähmten Widerspänstigen, von Seiten der deutschen Gesellschaft in

London, in der Bearbeitung von Deinhardstein, dieselbe mit Unwillen zurückgewiesen hat. Es war also wahrlich an der Zeit, der bezähmten Widerspänstigen in dieser Gestalt die Schranken der Bühne zu verschließen und ihr, mit den für die Darstellung unerläßlichen Veränderungen, zu ihrer ursprünglichen kräftigen Gestalt zu verhelfen, wie dies vor einigen Jahren mit Shakespeare's „Was ihr wollt“ geschehen ist. Es versteht sich, daß der Rahmen, in welchen Shakespeare seine bezähmte Widerspänstige einzufügen für gut fand, indem ein betrunkener Kesselflicker von einem reichen Lord im Schlafe aufgenommen, in den Palast gebracht und als großer Herr behandelt wird, vor dessen Phantasie das Stück vorübergehen soll, nicht mit zur Aufführung gehört, theils weil er dem Stücke selbst äußerlich, theils weil der Rahmen, indem dem Vorspiele das Nachspiel fehlt, nämlich die Zurückversetzung des Betrunkenen in seinen früheren Zustand, gar nicht geschlossen ist. Aber das Stück selbst mußte seinen kecken, abenteuerlichen und derben Charakter behalten, den es durch die übel angewendeten Glacéhandschuhe des oberflächlichen Bearbeiters, der dem Stücke seinen sogenannten guten Geschmack einimpfen wollte, zum Theil eingebüßt hat. Shakespeare's Lustspiel, welches in seiner Composition den Zuschnitt des italienischen Lustspiels zeigt, entrollt uns das, mit den keckſten Farben gezeichnete, von ununterbrochener Handlung belebte Bild der Bekehrung eines

Weibes von ungezügeltem Temperament, aber von Kopf und Herz, die noch unter der Decke des wilden Naturells verborgen liegen, durch die männliche Energie, welche sich in den Kreis der ungebändigten Laune stellt, dieselbe noch übertyrannt, ihr so den Spiegel ihres ungebändigten Wesens vorhält und sie, weil Kopf und Herz in Katharina gesund sind, zur Einkehr in sich nöthigt und bekehrt. Die Umgebung Katharinens, vor Allem der schwächliche, halb kindische Vater, zeigt, wie ihr heißes Temperament den Alles überwuchernden Spielraum hat gewinnen können. Ihr Naturell hat nirgends Widerstand erfahren, und ihr Verstand nirgends Respect vor einer sittlichen Kraft empfangen. In Petruchio tritt ihr der erste Mann entgegen, welcher ihr das Bild einer Kraft zeigt, an welcher sich ihr ungezügelter Wille bricht. Die kühne Zuversicht Petruchio's zu sich selbst, sein unerschütterlicher Humor und die Anschauung, welche er ihr von ihrem eigenen Wesen im Spiegel giebt, bringen die so lange vom Temperament zurückgedrängten Eigenschaften des Geistes und Herzens in Katharina zum Durchbruch, und bewirken ihre Umkehrung von innen heraus. Sie versöhnt uns durch die Harmonie, in welcher wir sie am Schluß der Komödie sehen, mit dem Widerspruch gegen alle Weiblichkeit, in welchem wir sie ursprünglich erblicken. Alles dies ist mit so kühner, freier Zeichnung hingeworfen, von so reizenden und unterhaltenden Zügen in den Nebenfiguren und

den die Haupthandlung begleitenden Liebeshändeln unterstützt, daß man aus dem Genuß einer echt humoristischen Stimmung gar nicht herauskommt, und keinen Augenblick an eine trockene Moral erinnert wird, so moralisch auch der Grundgedanke des Ganzen ist. Die Darstellung bemühte sich, diese kecke, freie Zeichnung Shakespeare's nach Kräften wiederzugeben. Fräulein Viereck und Herr Liedtke (Katharina und Petruchio) gaben im Ganzen ein charakteristisches Bild ihrer interessanten und schweren Rollen, wenn sie gleich noch nicht auf der Höhe derselben standen. Dazu fehlte der Katharina, besonders in ihren ersten Scenen, der Charakter des ungezähmten Temperaments. Der Ton hat zu viel absichtliche Schärfe, nicht genug Wallung des Bluts, das durch jede Einrede nur heftiger stürmt. Später ward der Charakter freier; in den Scenen mit Petruchio gelang sogar Vieles sehr gut. Der schönen Rede am Schluß fehlte, für unsere Anschauung, die Beredtsamkeit eines warmen Herzens, sie war zu kalt, zu verständig. Diese Rede soll uns das geläuterte Naturell Katharinens offenbaren. Herr Liedtke zeigte in seinem Grundton das ganz richtige Streben, die kühne Kraft eines abenteuernden Edelmannes, voll Zuversicht zu der Macht seiner Persönlichkeit, abzuspiegeln. Dies Streben war indeß anfangs noch zu absichtsvoll, später gewann es an Freiheit und wirkte höchst drastisch. In einigen Momenten wünschten wir Petruchio, dem

Käthchen gegenüber, von noch ungezähmterer Kraft; hier ist sogar eine gewisse Charge am Platz, weil er ihr eigenes Wesen übertyrannen will. Wir zweifeln nicht, daß Wiederholungen diese Abrundung bringen werden. Die Figuren in zweiter Linie wurden meist gut und sorgfältig gespielt. Vortrefflich war Herr Rott als Vater Baptista, die beste Erklärung für Katharinens ungezügeltes Temperament. Fr. Arens hielt die sanfte Bianka recht gut, und streckte auch zuletzt die kleine Kralle anmuthig hervor. Herr Döring (Vicentio) und Herr Gern (Grumio) wirkten höchst ergötzlich, und die Herren Krüger (Gremio), Hiltl (Tranio), Commenz (Lucentio) und D. Bethge (Hortensio) schlossen sich in ihren kleineren Rollen in verständiger Auffassung und gewandtem Ausdruck an. Das Lustspiel brachte in dem ganz gefüllten Hause die heiterste Stimmung hervor, und würde diese ohne Deinhardstein's Abschwächung noch erhöht worden sein. Den Darstellern ward lebhafter Beifall. Möge Shakespeare für dies und alle folgenden Jahre immer reicher auf der königl. Bühne vertreten werden, aber seine verseichtigenden Bearbeitungen dem alten, echten Strome seiner Poesie weichen.

5. Bemerkungen über die neueinstudirte und inscenirte Tragödie Shakespeare's: Julius Cäsar.

Nachdem Shakespeare's Julius Cäsar mehrere Jahre geruht hatte, ging derselbe neu einstudirt und neu scenirt wieder in Scene. Solche Wiederbelebungen, wie neuerdings den Coriolan und jetzt seinen ebenbürtigen künstlerischen Genossen, Shakespeare's Julius Cäsar, heißt man freudig willkommen, besonders wenn sie, wie früher der Coriolan, so jetzt Julius Cäsar, durch die Einsicht und den Eifer des Herrn Regisseur Düringer in gerundeter Gestalt und vor Allem in gesteigerter Theilnahme der in beiden Tragödien so bedeutungsvoll mitwirkenden Volksmassen vor uns hintreten. Julius Cäsar erschien diesmal noch in zum Theil neuer Besetzung, indem Herr Dessoir den Brutus und Herr Berndal zum ersten Male den Cassius spielten. Herr Dessoir faßt den Brutus in seiner bestimmten, vom Dichter so fein und zugleich so scharf gezeichneten Individualität auf; er giebt ihm die schmuckloseste Einfachheit und zeichnet ihm die Wortkargheit in seinen Empfindungen vortrefflich nach. Man soll in dieser Persönlichkeit den „letzten Republikaner" erblicken, dem es allein um die Sache der Republik zu thun war, für welche er sogar sein Herz zum Opfer brachte, ideal, aber unpolitisch, die Verhältnisse verkennend, weil er sie nur nach seinen Gesinnungen maß. Wir empfingen ein

schönes Bild des edlen Römers, über dem ein tiefer Zug der Melancholie schwebt, den Zwiespalt seines Herzens mit seinen Idealen andeutend. In der Expositionsscene ließe sich dieser Grundzug vielleicht noch verstärken, weil dadurch ein schärferes Licht auf die jüngste Vergangenheit und die inneren Kämpfe fiele, die in Brutus' Seele wühlen. Herr Berndal wird sicher im Cassius eine seiner besten Leistungen geben; so viel des Guten und Charakteristischen, namentlich im Grundton, gab schon der erste Wurf. Nur die Detailmalerei in der Anführung der Worte des Cäsar, in der schönen Erzählung im ersten Akt, müssen wir entschieden als verfehlt verurtheilen. Der Stil wie die Situation werden dadurch gleich sehr beeinträchtigt, und die Wirkung streift an das Komische. Herr Hendrichs, der schon früher den Antonius gespielt, giebt uns in der großen, von staunenswerther Kunst in der Composition zeugenden Rede ein höchst lebendiges wirkungsreiches Gemälde. Gegen den Monolog an der Leiche des Cäsar müssen wir uns darum erklären, weil Herr Hendrichs denselben mit einem, das Maß durchaus überschreitenden Pathos und einem nach Außen gehenden Affekt spricht, wie es höchstens gerechtfertigt wäre, wenn Antonius zu Massen spräche, welche er aufregen wollte, obgleich wir auch da noch ein größeres künstlerisches Ansichhalten forderten. Aber Antonius ist allein, er will nur den tiefen Schmerz aushauchen, welcher die größte Innerlichkeit des tief

erschütterten Menschen und keinen mit gewaltigen Tönen nach Außen dringenden Affekt bedingt. Herr Grua, den wir schon als Cäsar kannten, spielt die schwierige Rolle in der Recitation allerdings verständig, aber er wendet für die dem Cäsar geliehene bedeutungsvolle Sparsamkeit des Wortes viel zu viel Pathos an dasselbe. Wir fordern hier die souveraine Ruhe und Sicherheit des selbstbewußten Herrschers, gemischt mit jener unvergleichlichen Ironie, aus welcher Cäsar's Ueberlegenheit spricht, aber nur das allersparsamste Pathos. Frl. Fuhr, welche uns als Porzia neu war, gab ihre schöne Scene mit Brutus zwar empfindungsvoll, aber sie streifte gar sehr an moderne Sentimentalität. Von der Römerin war wenig zu erblicken. Die Gesammtdarstellung machte einen bedeutenden Eindruck. Die Bürgerscenen des vierten Aktes waren nicht nur lebendig, sondern auch durch die charakteristische Modulation, mit welcher sie die Situation und die Reden begleiteten, höchst ausdrucksvoll; ein Verdienst, welches nur Unverstand oder Böswilligkeit schmälern können.

Dramaturgische Abhandlungen.

I. Zur Würdigung Ludwig Tieck's.

Erinnerungen aus dem Leben des Dichters, nach dessen mündlichen und schriftlichen Mittheilungen, von Rudolph Köpke.

Ein dankenswerthes Buch, dankenswerth durch den Reichthum seines Inhalts, die Freisinnigkeit des Verfassers, wie durch seine Pietät, welche in dem ganzen Werke waltet, und uns durch die treue Hingebung an eine so ausgezeichnete Persönlichkeit, wie L. Tieck, mit wohlthuender Wärme erfüllt. Das Buch giebt jedenfalls das bei weitem ausführlichste Bild von Tieck's Leben und Wirken. Seiner Natur nach gehört dasselbe einem doppelten Leserkreise an, auf welchen sich auch die Wirkung verschiedenartig äußern dürfte. Unter diesem doppelten Leserkreise verstehen wir einerseits die Freunde und Bekannten des ausgezeichneten Mannes, andererseits das größere Publikum, welches niemals den Eindruck der Persönlichkeit Tieck's erfahren hat, sondern denselben nur als Glied in der Entwickelung der deutschen Literatur kennt. Dem ersten Leserkreise dürften alle Mittheilungen des Verfassers von Inter=

esse sein, sie werden sich an der ausführlichen Darstellung aller Lebensäußerungen Tieck's und an der Schilderung und Würdigung aller Derjenigen erfreuen, mit welchen Tieck in Berührung gekommen ist und welche in irgend einer Weise auf den Dichter eingewirkt haben. Dieser Kreis wird mit Behagen bei allen Zügen verweilen, welche uns den Dichter von der zartesten Jugend an vergegenwärtigen. Dem zweiten Leserkreise, dem größeren Publikum, möchte vielleicht eine geschlossenere, knappere Behandlung des Stoffes, eine minder behagliche epische Breite, in welcher sich unser Verfasser in liebender Hingebung an Tieck ergeht, willkommener sein. Dieser Kreis dürfte, namentlich an den Schilderungen und Charakteristiken mancher Persönlichkeiten, welche Tieck auf seinem Lebenswege begegnet sind, ein geringeres Interesse nehmen. Der Verfasser hat uns von Tieck, gestützt auf eine Fülle mündlicher Mittheilungen, welche ihm um so reicher und unbefangener zuflossen, als Tieck zunächst dabei gar nicht an die Absicht des Verfassers dachte, dieselben zur Grundlage einer zu veröffentlichenden Biographie zu machen, ein geschlossenes, bis in die zartesten Lebensregungen des merkwürdigen Mannes dringendes Bild gegeben. Des Verfassers Fleiß und seine Kenntniß der Persönlichkeiten, welche uns in dem Werke begegnen, verleihen dem Buch zugleich einen literar-historischen Werth. Wer Tieck gekannt hat, wird überall, je näher er demselben gestanden hat, die Richtigkeit der Zeichnung und die treue Reproduktion seiner Per-

sönlichkeit bestätigen. Der ganze Mensch steht lebendig vor uns; nirgends ist er durch Ueberschwänglichkeit oder gar Verklärungssucht zu einem abstrakten Ideal verflüchtigt. Die Vorliebe des Verfassers für seinen Stoff hat nur den Vortheil für ihn gehabt, Tieck mit Wärme zu zeichnen und der edlen Individualität das saftige Colorit zu geben, welches zur Würdigung gerade einer so poetischen Eigenthümlichkeit unerläßlich war. Man verweilt mit Liebe und wahrhafter Freude am echt Menschlichen bei der Erscheinung Tieck's. Nirgends begegnet man bei ihm einem philisterhaften Gedanken, oder einer spießbürgerlichen Anschauung, überall leuchtet der freie, die Menschen wie die Dinge aus idealen Gesichtspunkten beurtheilende Blick, ohne sich jemals in eine abstrakte Idealität zu verlieren, in welcher er mit vollem Rechte den Tod aller Poesie erblickte. Auch in den Aeußerungen über gewöhnliche, geringfügige Dinge erquickt uns sein Widerwille gegen alles Unedle oder gar Gemeine. Tief gewurzelter Haß dagegen geht, wie der rothe Faden, durch alle Schilderungen, Auffassungen, Urtheile, kurz durch alle Lebensäußerungen Tieck's hindurch. Darum ward Jedem in seiner Nähe so wohl, darum durchleben wir gern noch einmal an der Hand des Verfassers das reiche, sich weit verzweigende Streben des Dichters. Selbst da, wo wir uns von Tieck trennen müssen, verletzt er uns nirgends durch eine triviale, oder gar unwürdige Ansicht oder Anschauung. Ja, der gemeinsame Boden des Idealismus hält uns selbst noch da mit

ihm zusammen, wo wir Tieck, wie im Gebiete der Philosophie, unzulänglich und nicht bis zum vollen Verständniß der von ihm abgehandelten und beurtheilten Materien durchgedrungen finden.

Wer Tieck persönlich gekannt hat, durchlebt in den Mittheilungen, welche uns der Verfasser unter Anderem über die Heroen der Literatur giebt, wieder den ganzen Reichthum und den vollen Reiz der Tieck'schen Unterhaltung; so treu, so lebendig steht der Dichter vor uns. Wir genießen darin die volle Wärme und das liebenswürdige Abandon, welche in seinen Schilderungen wie in seinen Kritiken der großen Dichter unserer Nation lagen. Wir hören die Jugendbegeisterung Tieck's, wenn er von Götz und den Räubern spricht, und vergessen dabei, daß wir in dieser fast ausschließlichen Hingebung an die beiden gewaltigen Jugendwerke Goethe's und Schiller's einer Schranke Tieck's begegnen, von welcher sich weder der Mann noch der Greis zu befreien vermochte, indem er gegen den weiteren und zur Idealität der Form vordringenden Entwicklungsprozeß in ihren späteren Werken ungerecht ward. Trotz unseren abweichenden Ansichten müssen wir bekennen, daß der Hauch des Dichters über allen seinen Mittheilungen, Schilderungen und Auffassungen schwebt. Am wichtigsten mußten uns, der Bedeutung der Sache nach, Tieck's mannigfaltige Aeußerungen über Shakespeare sein, in welchem Tieck mit Recht einen der großen Lehrer der Menschheit und den Verkündiger der

tiefsten Geheimnisse der menschlichen Seele erkennt. Bei dieser Gelegenheit gewinnen wir denn auch, durch mannigfaltige Wendungen Tieck's, einen Einblick in den so viel besprochenen, hart angefeindeten und nicht selten völlig mißverstandenen Begriff der Ironie, unter welcher Tieck gewissermaßen das höchste Resultat der Poesie wie ihre höchste Forderung begriff und welche ihm Niemand in dem Grade verkörpert hat, als Shakespeare. Ganz glücklich ist allerdings der Ausdruck: Ironie, worunter Tieck die Spitze dichterischer Schöpfungs- und Gestaltungskraft versteht, nicht gewählt, weil der Ausdruck, welcher doch ursprünglich nur eine bestimmte Form des bewußten Widerspruchs zwischen der vorhandenen Realität und der Meinung darüber bezeichnet, willkührlich zu dem Gefäße erweitert worden ist, welches die höchste Form gestaltender Kraft in sich schließen soll. Sieht man indessen von dieser, allerdings nicht zu läugnenden Willkühr des Ausdrucks ab, so ergiebt sich doch aus den Mittheilungen, welche wir darüber empfangen, daß Tieck darunter vorzugsweise zwei Momente künstlerischer Größe und Schöpfungskraft begriffen hat. Er versteht darunter einmal offenbar die Freiheit des dichterischen Geistes, sich, bei aller Stärke in der Zeichnung der Leidenschaften, Affekte und Stimmungen, dennoch nicht in dieselbe zu verlieren, sondern sich aus dieser, scheinbar ausschließlichen Hingebung an die Darstellung der Leidenschaften dennoch siegreich in jedem Augenblicke zurücknehmen und ordnend,

richtend und gestaltend über dem Ganzen schweben zu können. Hiernach bezeichnet die Ironie Tieck's vorzugsweise das Moment der Besonnenheit, wodurch sich der große Künstler, mitten im Wirbelwinde der Leidenschaft, zugleich über dieselbe erhebt und sich vor Maßlosigkeit bewahrt. Außer diesem Moment versteht aber Tieck unter der Ironie noch das Umschlagen der menschlichen Absichten und Zwecke, des Wollens und Handelns der Menschen in das Gegentheil, aber so, daß durch dieses Umschlagen ein höherer Zweck erreicht, eine tiefere Weltanschauung erarbeitet wird. Durch diese Ironie, als deren höchster Meister uns ebenfalls Shakespeare gilt, wird in dem dichterischen Kunstwerke gewissermaßen ein welthistorischer Eindruck erzeugt, indem die Einseitigkeiten der Zwecke wie der Charaktere aufgerieben werden, aber eine Totalität der Idee aus diesem Auflösungsprozesse hervorbringt. Wir haben darum bei diesem Begriffe der Ironie, im Sinne Tieck's, länger verweilt, weil uns das vorliegende Werk die Veranlassung darbot, diesen so viel bestrittenen und verkannten Begriff wenigstens in seinen Grundzügen zu erörtern. So viel glauben wir durch unsere Besprechung dieser Erinnerungen an Tieck erreicht zu haben, daß man mit Spannung und Interesse sich in diese Mittheilungen vertiefen wird, welche einen der edelsten Geister der Nation, nach seiner ganzen Bedeutung, auch als Persönlichkeit, in ein helles Licht gesetzt haben.

II. Erläuterung der berühmten Worte Macduff's in Shakespeare's Macbeth: „Er hat keine Kinder."

Bei der Erörterung dieser merkwürdigen und viel besprochenen Worte Macduff's wird man am besten thun, die drei möglichen Auffassungen nach einander kritisch zu beleuchten, um aus ihrer Betrachtung die Wahrheit sich ergeben zu sehen.

1. Wir beginnen mit der am weitesten verbreiteten Auffassung. Nach derselben bezieht Macduff die Worte: „Er hat keine Kinder" auf Macbeth in dem Sinne, daß er zornentflammt ausruft: Macbeth hat keine Kinder, ich kann also nicht Gleiches mit Gleichem vergelten. Da ich seine Kinder nicht ebenfalls ermorden kann, so bleibt meine Rache immer eine unvollständige. Diese Auffassung hat sich, wie gesagt, die meiste Zustimmung erworben, ja, sie ist von einigen Erklärern mit einer

solchen Zuversicht festgehalten worden, daß alle Diejenigen, welche ihre Beistimmung versagen, gleichsam als verstockte Sünder angesehen werden. Aber diese Erklärung bietet sich nur auf den ersten Schein als schlagend dar. Bei der gründlichen Erwägung des ganzen Zusammenhangs und des Charakters, dem sie in den Mund gelegt werden, ist diese Auffassung entschieden die unhaltbarste und verwerflichste.

Betrachten wir zunächst den Zusammenhang.

Macduff vernimmt die Trauerbotschaft zunächst mit dumpfer Betäubung. Es muß ihm die Thatsache selbst erst wiederholt werden, ehe er sie nur als Thatsache aufnimmt. Dann versinkt er ganz in sich selbst, nur zusammengeschlossen mit seinem furchtbaren Schmerz, ist er noch gar nicht mit Rachegedanken nach Außen gewendet. In diesem Zustande des völligen Versenktseins in seinen Schmerz trifft ihn zuerst Malcolm's Wort:

„Faßt euch,
Laßt uns Arznei in mächt'ge Rache mischen."

Auf diese Mahnung zur Rache geht aber Macduff noch gar nicht ein. Nach den Worten: „Er hat keine Kinder" versenkt Macduff sich ganz in sich selbst, nur Ausdrücke des tiefsten Herzwehs, des schneidendsten Grames, und zwar in kurzen Sätzen, tönen von seinen Lippen. Darum wiederholt Malcolm seine Mahnung an Macduff, sich wie ein Mann zu fassen und den Gram in Zorn zu verwandeln.

Diese Mahnungen Malcolm's und seine Aufforderungen zur Rache, gerichtet an Macduff, wären aber völlig überflüssig, wenn Macduff bereits den Gedanken der Rache so wuthentbrannt ausgesprochen hätte, daß er, so gewaltig er sich auch räche, doch sich in seinem Rachedurst nicht befriedigen könne, da Macbeth keine Kinder zum Ermorden habe! Wenn Macduff also bereits eines so entflammten Ausrufs nach Rache fähig wäre, so wird Niemand begreifen, wie Malcolm darauf noch die Mahnungen zu Rachegedanken gegen Macduff wiederholen könne. Da aber Macduff noch ganz betäubt, nur in seinen Schmerz versenkt ist, vermag er sich noch gar nicht zu Rachegedanken zusammenzuraffen. Er brütet mit dem heißesten Schmerze über dem ungeheuren Weh, das er sich in der wehmuthvollsten, wortkargsten Weise vergegenwärtigt. Die Auffassung der Worte im angegebenen Sinne widerstreitet also nicht nur dem ganzen Zusammenhange des Dialogs zwischen Malcolm und Macduff, sondern auch ganz entschieden dem psychologischen Prozeß in Macduff, wie ihn uns Shakespeare in so wundervoller Tiefe dargelegt hat. Die Worte, so verstanden, zerstören geradezu den Zusammenhang in der Gemüthsstimmung Macduff's und nehmen die Rachegedanken, zu welchen sich Macduff erst ganz am Schluß der Scene erhebt, vorweg. Sie würden also mit dem unmittelbar folgenden Versinken in seinen eigenen Gram in schneidendem Widerspruche stehen.

Aber die gedachte Auffassung widerspricht auch auf das entschiedenste dem Charakter Macduff's. Er ist der eigentlich sittliche Held der Tragödie, dem daher auch die Ausführung des Strafgerichts an Macbeth vorbehalten bleibt. Diese Schlußscene des vierten Akts drängt die sittliche Tiefe Macduff's gleichsam in einen Brennpunkt zusammen. Er empfindet zunächst den Schmerz in seiner ganzen Größe als ein Mann, wendet sich hierauf, in tief religiösem Sinne, anklagend gegen sich selbst, daß er Weib und Kinder durch seine Gegenwart nicht geschützt habe und erhebt sich dann erst zu der männlichsten Thatkraft. Legt man aber den Worten Macduff's den oben angegebenen Sinn unter, so würde seine sittliche, edle Natur dadurch entschieden befleckt werden. Man vindicirt dann dem edlen Macduff den Wunsch einer nur brutalen Rache, welche ihn immer auf gleiche Stufe mit Macbeth stellen würde, der bestimmt ist, durch Macduff zu fallen.

Der Charakter Macduff's ist in der Tragödie aber in jeder Beziehung so rein und edel gehalten, daß ein solcher Racheschrei, nur durch eine gleiche Ermordung der Kinder Macbeth's vollständige Befriedigung erlangen zu können, dem edlen Macduff völlig fremd ist. Er ist vielmehr so edel gehalten, so durchaus nur als Organ der göttlichen Gerechtigkeit gegen Macbeth gezeichnet, daß er, selbst wenn Kinder Macbeth's in seine Hände fielen, an diesen unschuldigen Wesen niemals die Schand-

that Macbeth's, an Macduff's Kindern verübt, auf gleiche Weise rächen würde. Alles vereinigt sich also, diese verbreitetste Auffassung der berühmten Worte Macduff's zu einer völlig irrthümlichen zu machen.

2. Die zweite Auslegung der berühmten Stelle bezieht die Worte auch auf Macbeth, aber in einem durchaus anderen Sinne, als die erste Auffassung. Nach dieser Auslegung wäre der Sinn folgender: Macduff sagt: Macbeth hat keine Kinder, weil er, besäße er deren, zu einer solchen Gräuelthat, wie er an Macduff's Familie ausgeübt hat, unfähig gewesen wäre. Das natürliche Vatergefühl also würde Macbeth niemals zu so empörender That haben kommen lassen.

Diese Erklärung hat vor ersterer in jedem Falle Das voraus, daß sie den Zusammenhang nicht zerstört und den psychologischen Faden nicht zerreißt. Macduff bleibt nach dieser Auffassung immer noch in sich selbst, in seinen tiefen Schmerz versenkt und enthält sich jedes Racheschreis, den er erst dann ausstoßen kann, nachdem er dem Schmerze sein volles Recht gelassen hat.

Ferner ist diese Auffassung durchaus frei davon, dem Macduff einen so unedlen Gedanken, einen so brutalen Wunsch in den Mund zu legen, wie dies die erste Auffassung thut. Aber, trotz dieser beiden Vorzüge gegen die erste Auslegung bleiben auch bei dieser Auffassung ungelöste Schwierigkeiten. Die hauptsächlichste ist die, daß sich

Macduff's Schmerzensruf auf die, von ihm als unzweifelhaft angenommene Kinderlosigkeit Macbeth's stützt. Dies steht freilich damit im Widerspruch, daß Macbeth wenigstens ein Kind gehabt, also das Vatergefühl kennen gelernt hat. Spricht doch Lady Macbeth im ersten Akt, in der großen Unterredung mit ihrem Gatten, mit dürren Worten aus, sie wisse, wie süß das Gefühl zum Säugling sei, den sie genährt. In dem ganzen Stück begegnen wir freilich sonst keiner weiteren Andeutung über etwaige Nachkommen Macbeth's. Indessen muß man immer, um die fragliche Stelle: „er hat keine Kinder" auf Macbeth beziehen zu können, dazu seine Zuflucht nehmen, daß Macduff sich in diesem Augenblicke Macbeth kinderlos vorstelle. Aber, abgesehen davon, begegnet uns bei dem Gedanken Macduff's noch ein anderes Bedenken. Schwerlich dürfte Macduff dem Manne (Macbeth), den er einen „Höllengeier" und den „Satan Schottlands" nennt, eine Schonung seiner Kinder zugetraut haben, wenn derselbe mit Kindern gesegnet gewesen wäre. Die Ueberzeugung von der Wildheit, Grausamkeit und Verworfenheit Macbeth's steht in Macduff's Seele so fest, daß er ihm unmöglich dann eine mildere, weichere Empfindung zuschreiben würde, wenn er selbst Kinder besäße.

3. Wir kommen zur dritten Auslegung der berühmten Worte: „er hat keine Kinder." Nach dieser Aus-

legung werden die Worte Macduff's auf Malcolm bezogen, wofür der Zusammenhang freilich am meisten zu sprechen scheint. Halten wir fest, daß Macduff die erste Nachricht von der Ermordung seiner Gattin und seiner Kinder durch Macbeth mit dumpfem Bewußtsein aufnimmt, dann aber, nachdem er sie ganz in sich aufgenommen, sich völlig in seinen Schmerz versenkt, und noch von gar keiner Empfindung der Rache beseelt ist. Den so in seinen tiefsten Schmerz Versenkten trifft die Mahnung zur Rache von Seiten Malcolm's. Aber diese vorzeitige Mahnung kann noch auf keinen fruchtbaren Boden fallen, weil der gewaltige Schmerz über das plötzlich Erlebte noch sein volles Recht behauptet. Im Gefühl dieser voreiligen Mahnung Malcolm's ruft Macduff, ohne Malcolm anzusehen, ohne ihm auf seine Rede eine direkte Antwort zu geben, immer noch ganz seinem Schmerz hingegeben, aus: „Er (Malcolm) hat keine Kinder." Die Erklärung der Stelle von diesem Standpunkte aus wäre demnach, daß Macduff mit diesen Worten die voreilige Mahnung des kinderlosen Malcolm zurückweist, mit dem ganzen Zusammenhange der Rede wenigstens im Einklange. Denn gleich darauf versinkt Macduff wieder in seinen Gram, indem er sich die furchtbare Thatsache in tiefster Wehmuth vergegenwärtigt. Die Mahnung Malcolm's schlägt zwar an Macduff's Ohr, aber sie vermag ihm nur die schmerzlich bittere Abweisung zu entlocken, daß der zur Rache mahnende Prinz seinen

(Macduff's) Vaterschmerz nicht zu würdigen wisse, sonst könne er ihn unmöglich jetzt schon zur Rache auffordern. In der nächsten direkten Rede an Malcolm spricht Macduff die in den Worten: „Er hat keine Kinder" nur abgewendete Abweisung schärfer, klarer, gedankenvoller aus, indem er auf Malcolm's Worte: „Er trägt es, wie ein Mann" erwiedert:

„Das will ich auch,
Doch eben so muß wie ein Mann ich's fühlen."

Die Stimmung Macduff's hat sich nun durch die volle Vergegenwärtigung der furchtbaren Thatsache die innere Sammlung und Fassung erobert, daß er dem Malcolm direkt den Gedanken aussprechen kann: Der Schmerz, den ich fühle und den ich ein Recht habe zuerst allein zu fühlen, ist eben so heilig, als die Rache. Diese ist nur dann eine sittliche, ihre Ausführung gewährt nur dann eine Befriedigung, wenn ich erst, wie ein Mann, die ganze Größe meines Schmerzes empfunden habe. Der ersten indirekten Erwiederung auf Malcolm's Mahnung zur Rache liegt der Vorwurf zu Grunde: Du vermagst bei deiner Jugend meinen heißen Schmerz und mein heiliges Recht dazu nicht in seinem ganzen Umfange zu würdigen, sonst könntest Du jetzt unmöglich schon mich zur Fassung und zur Rache auffordern! In dieser Auffassung lösen sich die Schwierigkeiten der fraglichen Stelle freilich am meisten in der Art auf, daß der geringste Bruch für den Verstand übrig bleibt.

Gervinus hat in seinem Werke über Shakespeare, bei seiner Besprechung Macbeth's, die fraglichen Worte auch berührt, sich aber auf die Bemerkung beschränkt, daß diese Worte im „tiefsten Gefühl des väterlichen Grams" gesprochen werden müssen.

Das ist ganz richtig. Indessen ist damit nur der ersten Auffassung, daß diese Worte als Ausdruck einer an Macbeth nicht vollständig zu befriedigenden Rache betrachtet werden müßten, entgegengetreten. Man ersieht aus der Anmerkung wohl, daß Gervinus der Auslegung Tieck's, welcher die Worte auf Malcolm bezieht, nicht das Wort redet; bis zur völligen Klarheit hat indessen auch er die Sache nicht gebracht.

Wenn nun aber auch die letzte Auffassung, welche die Worte Macduff's: „Er hat keine Kinder" auf Malcolm bezieht, den geringsten Bruch in dem Sinne übrig läßt, daß sich die Schwierigkeiten scheinbar hier am leichtesten lösen, so kann man sich doch in poetischer Beziehung nicht dabei beruhigen. Denn die Worte Macduff's, auf Malcolm bezogen, enthalten doch immer eine, wenn auch nur indirekte Erwiederung auf Malcolm's Mahnung zur Rache, während die unmittelbar darauf folgenden Worte Macduff's uns den Helden völlig in Vergegenwärtigung seines Schmerzes versenkt und taub für die Mahnung Malcolm's zeigen. Es ist nicht zu läugnen, daß die Beziehung dieser Worte auf Malcolm etwas Frostiges, wenigstens mit der Größe des Schmer-

zes nicht im Einklang Stehendes hat. Dies führt uns zu der unter No. 2 gegebenen Entwickelung auf die Deutung dieser Worte auf Macbeth zurück. Die einzige Schwierigkeit, welche sich uns bei dieser Auslegung entgegenstellte, als könne Macduff die Worte: „Er hat keine Kinder" nicht auf Macbeth beziehen, weil doch eines Kindes Macbeth's von Seiten der Lady gedacht werde, diese Schwierigkeit wiegt leicht gegen die poetische Schönheit, welche wir dafür eintauschen. Wenn Macduff demnach sagt, Macbeth hat keine Kinder, so erkennt er, von tiefstem Grame erfüllt, dadurch an, daß Macbeth eine solche Grausamkeit nur habe vollbringen können, weil ihm das Vatergefühl völlig fremd sei! In seiner Seele ist dabei nur das Eine ihn ganz erfüllende Gefühl mächtig, nur ein Mensch, welcher niemals die Empfindungen eines Vaters gehabt hat, ist so grausamer That, wie die Ermordung unschuldiger Kinder ist, fähig! Ganz erfüllt von diesem einzigen Gedanken, denkt Macduff zunächst gar nicht daran, ob Macbeth wirklich ein Kind besessen, oder noch besitzt. Dies ist dem Zuhörer auch so weit zurückgedrängt, daß er, da er die Erwähnung dieses Kindes nur einmal, und zwar nur beiläufig vernommen hat, gar nicht mehr sich daran erinnert. Im ganzen Stücke wird sonst mit keiner Silbe eines oder mehrerer Kinder Macbeth's gedacht. Es ist psychologisch vollkommen erklärlich, daß Macduff in dem Schmerze, welcher alle seine Gedanken verschlungen hat, nur des kinderlosen

Macbeth gedenkt, weil nur dieser ihm die blutige Thatsache zu erklären vermag. Zu dieser psychologisch wahren Erklärung gesellt sich aber noch ein wesentlich poetischer Vortheil, daß Macduff gar nicht durch die Anrede Malcolm's in seinem Schmerze unterbrochen wird, sich gar nicht abmüßigt, auch nur einen Augenblick auf den, mit blutiger Rache tröstenden Malcolm hinzuhören. So entsteht nun der unendlich poetische Ausruf, als Ausdruck der gramerfüllten Seele, daß nur ein Mensch, welchem die Liebe zu Kindern vollkommen fremd ist, eine so grausenerregende That hat vollbringen können! Man braucht bei dieser Auslegung gar nicht mit Goethe anzunehmen, Macduff habe geflissentlich die Kinderlosigkeit Macbeth's vor Augen gehabt, um seinem Schmerze einen so poetischen Ausdruck zu geben. In seiner Seele steht in diesem Augenblicke nur die Herzenshärtigkeit, nur die Grausamkeit Macbeth's, für welche er gar kein anderes Motiv aufzufinden vermag, als daß dem Mörder jedes väterliche Gefühl völlig fremd ist.

Seit ältester Zeit hat man schon in England die berühmten Worte Macduff's zum Gegenstand der Auslegung gemacht und für jede lassen sich Autoritäten anführen. Für die Deutung der Worte Macduff's auf Macbeth's Kinderlosigkeit sprechen der innere Zusammenhang der ersten Ergüsse Macduff's, welche gar keine durch die Zwischenrede Malcolm's herbeigeführte Erwiederung gestatten, das einfach Menschliche, welches die grausige That

Macbeth's für so unmenschlich erklärt, daß nur eine Abwesenheit jedes väterlichen Gefühls sie als möglich erscheinen lassen kann, und endlich die mit dem edlen Charakter Macduff's in voller Harmonie stehende Klage, die Schandthat Macbeth's nur aus der Abwesenheit eines Gefühls erklären zu können, welches, wenn es auch nur schwach in ihm lebendig gewesen wäre, selbst einen „Höllengeier" wie Macbeth von so unnatürlicher That abgeschreckt hätte.

III. Zum Verständniß der Situationen in der Gerichts-Scene in Shakespeare's „Kaufmann von Venedig."

Der Moment, wo Porzia in der großen Gerichtsscene im vierten Akt des Kaufmanns von Venedig den Shylock auffordert, einen Wundarzt zu nehmen, damit Antonio nicht verblute, ist von jeher von den meisten Darstellern des Shylock zu einem großen stummen Spiel mit allem Apparat benutzt worden, welches bei der, in den Sinn der Situationen niemals tief eingedrungenen Menge den Zweck zu überraschen und lauten Beifall zu ernten nicht verfehlt hat. Je stärker die Kunstpausen des Shylock eingerichtet und die Verwunderung desselben, nebst seiner allmälig gewonnenen Einsicht in die grundlose Forderung Porzia's an Shylock, einen Wundarzt auf seine Kosten zu nehmen, mimisch und plastisch gegeben wurden, desto lebhaftere Anerkennung fanden diese kleinen Künste beim Publikum.

Als Porzia an Shylock die Worte richtet:

„Nehmt einen Feldscheer, Shylock, für euer Geld,
Ihn zu verbinden, daß er nicht verblutet,"

benutzen fast alle Darsteller des Shylock diese Worte dazu, ihren Schein hervorzuholen, minutenlang darin herumzusuchen, ob sich etwa eine solche Verpflichtung für Shylock darin finde, dazu wo möglich noch eine elende Brille auf die Nase setzend, um endlich, nach vergeblichem Umhersuchen in dem Scheine, zu versichern, er könne solche Verpflichtung darin durchaus nicht entdecken. Es ist endlich Zeit, daß dieser Unsinn, dieses radikale Mißverständniß der ganzen Situation einmal aufhöre und die Darsteller des Shylock von ihrer äußerst wohlfeilen Effekthascherei abstehen.

Nachdem Porzia, als Rechtsanwalt, Platz genommen, fordert sie vom Shylock den Schein mit den Worten:

„Ich bitte, gebt zum Ansehn mir den Schein",

worauf Shylock der Porzia denselben mit den Worten reicht:

„Hier ist er, mein ehrwürd'ger Doctor, hier."

Porzia behält diesen Schein fortan während der ganzen Gerichtsscene bei sich. Sie muß ihn auch bei sich haben, weil sie ihn stets zur Vergleichung der Forderung und zur Controlle des Rechts der Parteien zur Hand haben muß. Nachdem Porzia das Recht dieses Scheins und der Buße, der Antonio verfallen ist, er-

kannt hat, wendet sie sich an die Menschlichkeit Shylocks, offenbar, um seine ganze, aus dem Schein schon klar gewordene Herzenshärtigkeit kennen zu lernen und das harte Gemüth Shylock's vor dem Gerichtshofe in das hellste Licht zu stellen.

Shylock, der jedes Wort seines Scheines kennt und auswendig weiß, ist darüber keinen Augenblick im Zweifel, ob etwa eine solche Verpflichtung, einen Wundarzt auf seine Kosten zu nehmen, in dem Schein enthalten sei. Er weiß mit der absolutesten Sicherheit, daß davon kein Wort in dem Scheine zu finden ist. Es ist daher der größte Unsinn Shylocks, sich den Schein, den Porzia in Händen hat, geben zu lassen, um sich erst zu vergewissern, ob nicht etwa aus Versehen sich eine solche Clausel eingeschlichen haben könne. Auch liegt nicht die leiseste Andeutung darüber vor, daß Shylock sich den Schein von Porzia erbittet.

Shylock fragt daher nicht etwa zweifelhaft, ob sich, gegen sein Wissen und Wollen, eine solche Verpflichtung für ihn in dem Scheine finde:

„Ist das so angegeben in dem Schein?"

sondern er wendet sich spöttisch und ironisch mit dieser Frage an Porzia, von dem zuversichtlichsten Bewußtsein erfüllt, daß dergleichen Verpflichtung sich nirgends in dem Schein finden könne, und will von Porzia durch ihre Antwort auf seine Frage nur die laute, offene Bestätigung hören, daß der Schein auch kein Wort von

solcher Verpflichtung enthalte. Porzia ertheilt ihm auch diese Antwort und bestätigt dies mit dürren Worten:

„Es steht nicht drin",

und setzt hinzu:

„Allein was thut's? Es wär'
Doch gut, Ihr thätet dies aus Menschlichkeit."

Auf diese Appellation an seine Menschlichkeit erwiedert Shylock trocken:

„Ich kann's nicht finden."

D. h. ich kann dies nicht zugeben, daß dies, wie Ihr behauptet, gut wäre, denn ich könnte mich durch die Annahme eines Wundarztes möglicherweise der vollen Rache, der vollen Genugthuung, die ich nehmen will, berauben. Es wäre also nicht gut, einen Wundarzt auf meine Kosten zu nehmen, denn der Zweck, Antonio zu vernichten, könnte dadurch vielleicht vereitelt werden. Es hieße also eine große Unklugheit begehen, wenn ich durch Annahme eines Wundarztes noch selbst die Hand dazu bieten wollte, Antonio zu erhalten.

Wir haben aus der Natur der Sache nachgewiesen, wie schief und verkehrt bis jetzt der größte Theil der Schauspieler diese Scene gespielt hat, indem die Repräsentanten Shylock's sich den Schein willkührlich von Porzia reichen ließen, um lächerlicher Weise sich durch genaueres Durchsehen zu überzeugen, ob sich etwa aus Zerstreutheit oder Faselei von Seiten Shylock's eine solche Clausel in diesen Schein eingeschlichen habe, oder

ob er, Shylock, etwa gar die Existenz einer solchen Clausel ganz vergessen habe. Und eine so wohlfeile Nüance, wie diese, mit dem wo möglich minutenlangen Durchforschen des Scheins, anzubringen, setzt man Shylock zu einem fast blödsinnigen Thoren herunter und zerstört den vernünftigen Zusammenhang der ganzen Situation!

IV. Ein Wink für die Darsteller des schwedischen Hauptmanns in Schiller's Trauerspiel: „Wallensteins Tod."

Nur zu oft wird die berühmte und schöne Erzählung des schwedischen Hauptmanns allein als ein rhetorisches Kunstwerk behandelt. Auch als solches hat sie ihren hohen Werth und ihre große Bedeutung. Der Schauspieler kann sie daher in dieser Beziehung nicht genug studiren. Aber eine noch so künstlerische Recitation der Erzählung, mit der feinsten Vertheilung von Schatten und Licht, genügt nicht für die Erzählung des schwedischen Hauptmanns auf der Bühne. Dieser hat uns, und das ist die Hauptsache, durch seine Darstellung die ganze Poesie der Situation wiederzugeben. Er darf daher nicht nur Erzähler, wenn auch ein noch so fesselnder, er muß auch Darsteller sein. Worin anders aber kann diese Darstellung bestehen, als daß der Schauspieler der ganzen Erzählung die Farbe der persönlichen Theil=

nahme für die Tochter Friedland's giebt. Man muß der Haltung wie dem ganzen Ausdruck des schwedischen Hauptmanns anfühlen, daß er weiß, um was es sich handelt, daß er berufen ist, der von dem Tode des Oberst Piccolomini in tiefster Seele bewegten Tochter Friedland's die Schmerzenskunde von seinem Tode zu überbringen.

Diese persönliche Theilnahme eines edlen ritterlichen Offiziers giebt der ganzen Scene erst ihre poetische Weihe. Dadurch unterscheidet sich eben der Vortrag von dem Ausdruck einer nur künstlerisch gehaltenen Erzählung. Je poetischer der schwedische Hauptmann die Erzählung in ihrem Verhältniß zu der Prinzessin Thekla auffaßt, desto mehr wird er im Geiste der Situation sprechen.

Gleich der Anfang der Erzählung wird eine gewisse scheue Zurückhaltung, welche die Feierlichkeit des Augenblicks fordert, athmen, eine Zurückhaltung, der man eine gewisse Bangigkeit vor der Enthüllung des tragischen Ausgangs anhören muß. Dieser Eingang wird durch die Stimme eine gewisse, niemals an Weichlichkeit streifende, wohl aber männliche Rührung empfangen müssen, welche sich als Grundton durch die ganze Erzählung hindurch ziehen soll. Der Darsteller hat also die ganze Erzählung so zu färben, daß, wenn er in diesem Grundton etwa dem Feldherrn den Kampf und seinen tragischen Ausgang schildern wollte, künstlerisch betrachtet, er unstreitig einen Mißgriff begehen würde. Je näher der Erzählende dem tragischen Ausgang des Kampfes kommt, desto größeres

Gewicht wird er dem Ausdrucke des Unvermeidlichen zu geben haben. Man wird daher dem schwedischen Hauptmann bei der Darstellung des absichtlichen Untergangs, dem sich Oberst Picolomini geweiht hat, die Erschütterung anfühlen müssen, von der er selbst ergriffen ist. Wie ein elegischer Nachklang des Ganzen wird uns endlich die Erzählung von der Bestattung des gefallenen Helden berühren. Diesem Theile der Erzählung wird der schwedische Hauptmann den eigentlich tragischen Grundton zu leihen haben, der erschütternd und versöhnend zugleich wirkt. Den letzten Worten des schwedischen Hauptmanns wird man daher nothwendig den Schmerz anhören müssen, daß Thekla von einem so furchtbaren Leiden betroffen worden ist. Dem Ausdruck der freien Resignation auf das Leben wird der schwedische Hauptmann diejenige Farbe zu geben haben, aus welcher der Zuhörer, zugleich mit der Bewunderung für den gefallenen Helden, auch die tragische Rührung über das grausame Geschick herausklingen hört. Dadurch ist dem höchsten Bedürfniß der dramatischen Situation genügt.

Ueberall kommt es darauf an, den inneren Zusammenhang mit der Tragödie wie mit den Charakteren zur Anschauung zu bringen, und diesem selbst die glänzendste Rhetorik zum Opfer zu bringen.

V. Zum Göthe'schen Faust.

1. Zwei Hauptgesichtspunkte für die Darstellung der Rolle des Faust.

Keine Rolle in der gesammten dramatischen Literatur veranlaßt vielleicht so sehr zum declamatorischen Ausdruck der Rede, als die erste Hälfte der Rolle des Faust und namentlich als der erste Akt. Keiner Rolle aber widerstrebt zugleich das Declamatorische des Ausdrucks so sehr, als dem Faust. Das zur Declamation Verlockende liegt wesentlich darin, daß wir den Denker Faust sich wechselnd in lyrischen Ergüssen bewegen sehen, die wir jedoch durchaus nicht als lyrische Ergüsse empfangen, sondern als Seelenzustände vernehmen wollen. Je mehr es der Darsteller erreicht, diesen Ergüssen den Charakter eines wirklichen Seelenzustandes zu geben, desto wahrer ist der dramatische Ausdruck, welchen er denselben verliehen hat. Freilich ist die erste Bedingung dazu das volle Ver-

ständniß der ganzen Situation. Die erste, den Faust völlig beherrschende Stimmung ist die Verzweiflung am Wissen, an der Erkenntniß. Faust ist von der Größe des menschlichen Geistes wie von dem Rechte der Menschheit erfüllt, erkennen zu wollen, und zugleich von der Trostlosigkeit ergriffen, „nichts wissen zu können"! Diesen schneidenden Widerspruch wollen wir zunächst als Seelenzustand auf uns eindringen hören. Ein Schauspieler, welcher sich in diesen Zustand der Verzweiflung am Wissen nicht ganz zu versenken vermag, welcher die unendlichen Wissensqualen dem Faust nicht nachfühlen kann, muß nothwendig zur Declamation seine Zuflucht nehmen, um durch sie einen Zustand zu erheucheln, von welchem er keine Ahnung hat. Je tiefer sich der Seele des Darstellers die Qual des Nichtwissens und doch das Verlangen, wissen zu wollen, als Seelenzustand bemächtigt hat, je mehr wird sich sein Ausdruck vom nur Declamatorischen entfernen.

Dem Ausdruck der Verzweiflung am Wissen folgt ein erster Aufschwung der Seele, weil sie, durch das Mittel der Magie, der Verzweiflung am Wissen zu entrinnen hofft. Den ersten, verzweiflungsvollen Tönen wird sich also mit gleicher Energie der erste Aufschwung der Seele „zu neuen Bahnen, neuer Thätigkeit" gegenüberstellen. Diesem Aufjauchzen des Geistes, beim Anblick der Zeichen, folgt die Wiederkehr der ersten Verzweiflung, einer Verzweiflung, welche sich der Seele um so gewaltiger be=

mächtigt, als sie das Ergebniß des gehofften, aber nicht erfüllten Aufschwungs der Seele ist. Diese Wiederkehr der Verzweiflung erweitert sich nun zu einem vollen Strome. Je gewaltiger diese Verzweiflung auf uns einstürmt, desto ferner wird ihr die Declamation sein. Je tiefer die Innerlichkeit in Anspruch genommen wird, desto unzureichender erscheint die bloße Declamation. Diese wiedergekehrte Verzweiflung soll uns wachsend bis zu der äußersten Grenze tragen, in der Faust mit seiner ganzen Vergangenheit bricht, um sich dem Tode zu weihen, weil das Leben die ganze Trostlosigkeit über ihn ausgegossen hat. Dieser letzten Scene des ersten Akts, dem Monologe, in welchem Faust die Schaale an den Mund setzt, um sich den Tod zu geben, geht noch die Scene zwischen Faust und Wagner voran. Faust's Seele ist in derselben von einer doppelten Bitterkeit erfüllt; die eine richtet sich gegen den „schaalen Kopf," der sich immer nur am Aeußerlichen herum bewegt und das nackte historische Wissen schon für Erkenntniß hält, die andere kehrt sich gegen das immer ungestillt bleibende Verlangen nach Erkenntniß des Unendlichen, welche den Menschen versagt bleibt. Wagner gegenüber ist Faust von Stolz geschwellt, wie von Verachtung gegen den Standpunkt Wagner's erfüllt, weil er das schaale Wissen des gelehrten Tropfes als armselig erkennt. Dem unendlichen Wissen, dem Durste nach der Erkenntniß des Ewigen gegenüber fühlt sich Faust klein und erbärmlich, weil in

ihm ein ewig unbefriedigtes Sehnen nach Erkenntniß des Unendlichen angefacht wird.

Diese Seelenzustände sollen durch den Darsteller mit so titanenartiger Kraft zur Erscheinung kommen, daß durch die Art und Weise ihres Ausdrucks alles nur Declamatorische aufgezehrt wird. Man hat wohl gesagt, die größte Aufgabe des Faust sei mit dem Schluß des ersten Aktes gelöst. In gewissem Sinne ist dies ganz richtig, denn großartiger, übergewaltiger werden die Zustände Faust's in dem Verlauf der Entwickelung nicht mehr. Auch für die Darstellung ist mit dem Schluß des ersten Aktes der höchste titanenartige Aufschwung für Faust erreicht.

Auf den deutschen Bühnen haben wir, seit der Göthe-sche Faust über dieselben geschritten, größtentheils nur Declamatoren, aber fast niemals Darsteller des Faust gesehen. Wir müssen es daher einem der letzten Darsteller des Faust, Herrn Dessoir, hoch anrechnen, daß er mit der Declamation in dieser Rolle gänzlich gebrochen und Alles dafür gethan hat, ihr den Ausdruck eines innerlich zusammenhängenden Seelenzustandes zu geben. Das ist es, was auch die Wiener Presse an seiner Darstellung des Faust so hoch angeschlagen hat, daß sie einstimmig erklärt: hier ist Darstellung, nicht Declamation! Dadurch verrieth die Wiener Presse den ganz richtigen Instinkt für die Auffassung des Faust, daß sie bei der Darstellung dieser Rolle alles Gewicht darauf legte, in der Darstellung des Faust durch einen

Künstler das alte Geleise der Declamation in dieser Rolle verlassen und mit dem frisch quellenden Seelenleben vertauscht zu sehen.

Diesem Gesichtspunkte für die Darstellung des Faust gesellen wir noch einen anderen, nicht minder wichtigen Gesichtspunkt hinzu. Faust, nachdem er den ihn verjüngenden Trank aus der Herenküche genossen hat, wird um 30 Jahre jünger und beginnt sein Liebesverhältniß zu Gretchen. Mit diesem Momente verwandeln nun die meisten Darsteller den Faust in einen modernen Liebhaber, welcher mit dem Denker der ersten Akte gar nicht mehr zusammenhängt. Nichts kann falscher sein. Hat sich denn Faust durch den verjüngenden Trank zugleich auch um den Geist getrunken, von welchem wir ihn in den ersten Akten erfüllt sehen? Hat ihn der Geist des tiefsinnigen Denkers verlassen, weil er von Jugendgluth durchströmt wird? Ist er mit diesem Trank in das Gebiet eines schaalen Liebhabers übergegangen? Oder bildet denn nicht vielmehr das Hauptinteresse, welches der glühende Faust in Gretchen entzündet, die Tiefsinnigkeit seiner Natur, zu welcher Gretchen halb ahnungsvoll, halb andächtig hinaufblickt? Fühlt denn das zwar ungelehrte, aber tiefsinnige Mädchen nicht sehr wohl heraus, daß ihr nicht nur ein glühender Liebhaber, sondern ein tiefer Denker gegenüber steht, dem sie sich widerwillig beugen und zu eigen geben muß? Gründe genug für den Darsteller des Faust, denselben von dem Augenblick an, wo er in Be-

ziehung zu Gretchen tritt, nicht zu einem modernen Liebhaber herabzusetzen und ihm nicht für die Anschauung die Eigenschaft eines tiefen Denkers völlig zu rauben. Mitten durch die Ergüsse der Leidenschaft wollen wir daher noch Züge hindurchblicken sehen, welche uns in Faust den unbefriedigten, nach Erkenntniß dürstenden Geist verrathen. In der Vereinigung der beiden, von uns angegebenen Gesichtspunkte liegt die große Schwierigkeit für die Darstellung dieser gewaltigen Rolle, zu welcher das Gesagte wenigstens einen kleinen Beitrag liefern soll.

---

2. Gretchen und der böse Geist in der Kirchenscene in Göthe's Faust.

Wir würden kaum wagen, diese Scene einer Erörterung zu unterwerfen, wenn sich nicht in der Auffassung und Darstellung derselben in neuerer Zeit Mißgriffe und Irrthümer hervorgethan hätten, welche es fast zur Pflicht machen, denselben durch ein kurzes Wort ein für alle Mal die Thür zu schließen. Vor allen Dingen: Wie ist der böse Geist im Verhältniß zu Gretchen zu denken? Der böse Geist ist der Geist des bösen Gewissens, der aus Gretchens Innerem vorwurfsvoll gegen die Schuldbewußte heraustönt. Der böse Geist ist also einerseits Gretchens Inneres, das Gefühl ihrer Zerknirschung und ihrer Schuld, andrerseits das böse Gewissen, insofern dasselbe gegen-

ständlich und von Gretchen unterschieden ist. Das erste Moment bedingt, daß nicht ein Mann, wie dies vor Jahren in Berlin der Fall war, den bösen Geist sprechen dürfe, sondern nur ein Weib, denn aus Gretchen kann nicht plötzlich eines Mannes Stimme heraustönen, sondern nur die Stimme eines Wesens, in welchem sich das Innere Gretchens ankündigt. Eines Mannes Stimme kündigt aber den bösen Geist sogleich als ein, Gretchen völlig äußerliches Wesen an. Die Vertretung des bösen Geistes durch einen Mann kann uns also höchstens ein Gespenst, aber keinen, aus der Tiefe des zerknirschten Gretchens heraustönenden Geist zeigen. Man machte diesen Mißgriff in der Darstellung mit einem fast naiven Bewußtsein; man dachte dabei nichts Arges, indem man ein männliches Gespenst für die Personification von Gretchens verzweiflungsvollem Zustande ausgab!

Ein Mißgriff ganz entgegengesetzter Art ist neuerdings begangen worden. Eine Darstellerin Gretchens hat den bösen Geist und das zerknirschte Gretchen zugleich gesprochen! In dieser Versinnlichung ist allerdings das Moment der Einheit Gretchens und des bösen Geistes mit aller Energie festgehalten worden; aber der Irrthum ist deshalb kein geringerer, denn die Einheit ist hier so stark, daß sie den Unterschied beider Gestalten, des bösen Geistes und Gretchens, gänzlich aufhebt. Und dies ist gerade so schief und unpoetisch, als wenn man die innere Verwandtschaft beider Gestalten vernichtete.

Das Gretchen, welches sich die Einheit des bösen Geistes mit sich selbst so ausklügelt, daß sie beide auf sich nimmt, kann es höchstens bis zur Illusion des Bauchredners bringen, der plötzlich eine Stimme ertönen läßt, von der man nicht weiß, von woher sie stammt. Beide steigen plötzlich aus ein und derselben Persönlichkeit hervor, aber man sieht und hört immer nur das zerknirschte, verzweiflungsvolle Gretchen! Der böse Geist schreit als Unke heraus, und das Publikum erfährt erst allmälig, wo diese Stimme herkommt! Aber der Zweck ist erreicht, man hat überrascht, die bereits für diese Scene abgestumpften Nerven des Publikums sind galvanisirt worden!

Hat denn aber Göthe den bösen Geist poetisch geschaffen, damit er in der Darstellung durch ein Taschenspielerkünstchen verschwinden solle? Ist denn die Poesie und namentlich die dramatische Poesie nicht gerade dadurch Poesie, daß sie das für die Phantasie existirende Bild auch als solches festhält und nicht in einer Abstraktion verflüchtigt? Für den Gedanken fällt allerdings der böse Geist und Gretchen in Eins zusammen, denn sie sind Momente des Gedankens, aber für die Phantasie, für die Versinnlichung fallen diese Momente an zwei verschiedene Persönlichkeiten, deren jede gerade so nothwendig ist, als die andere!

Jede wahrhaft poetisch wirkende Geistererscheinung im Drama beruht auf der inneren Verwandtschaft des erscheinenden Geistes mit derjenigen Persönlichkeit, welcher der

Geist erscheint. Ohne diesen gemeinsamen Boden ist das Erscheinen eines Geistes unpoetisch, die Erscheinung nur ein Gespenst. Oder erscheint etwa der Geist des Cäsar dem Brutus nicht, weil in dem letzteren diejenige Stimmung schon lebendig ist, welche der Geist des Cäsar ausspricht? Sprechen denn die Geister, welche Richard III. erscheinen, etwas Anderes aus, als die Stimmung, welche in Richard III. bereits Platz gegriffen hat? Ja, ist selbst die größte Geistererscheinung des alten Hamlet nicht bereits in der ahnungsvollen, tief melancholischen Stimmung des Prinzen Hamlet begründet? Wohin würde also eine consequente Durchführung jener raffinirten Erfindung Gretchens führen? Dahin, daß alle diese Geister verschwänden und wir dafür künftig nur die Unkentöne eines Brutus, Richard III. und Hamlet hörten!

Hätte denn endlich Göthe, wenn er ein solches Verwischen des bösen Geistes gewollt hätte, nicht wenigstens statt des bösen Geistes das böse Gewissen als Erscheinung hinstellen können? Aber Göthe sagt ausdrücklich: böser Geist, nicht böses Gewissen, und deutet durch diese Bezeichnung wie durch jedes Wort in der ganzen Scene klar genug an, daß er eine von Gretchen unterschiedene Gestalt als Träger des bösen Geistes wolle.

Und welche Wirkung wird dieser fast mit mathematischer Bestimmtheit geführte Beweis auf die Praxis ausüben? Wir geben uns keiner Illusion hin. Es wird die Barbarei

dieses Raffinements so lange fortgeführt werden, als es dumme Köpfe und dienstbeflissene Hände giebt, welche diese Erfindung genial finden; es wird schwinden, sobald ein anderes Raffinement an die Stelle dieser Erfindung treten kann.

VI. Das Virtuosenthum in der Schauspielkunst.

Wer ist ein Virtuose in der Schauspielkunst? Derjenige, welcher nur sich selbst, nicht die Sache, nur die Verwerthung seiner Persönlichkeit, nicht die Erzeugung des Kunstwerks zum Zwecke hat; derjenige, welcher, bei unbestritten bedeutender Begabung und bei großem Berufe zum Künstler, sich durch die Sucht nach dem Absonderlichen und Aparten hervorthut und, anstatt sich zum Mittel für die Kunst zu machen, die Kunst vielmehr zum Mittel für seine persönlichen Interessen herabsetzt.

Der Virtuose in der Schauspielkunst ist eine Gestalt, welche wesentlich der modernen Welt angehört. Während in den übrigen Künsten unter dem Namen Virtuose Jemand verstanden wird, der sich einen hohen Grad technischer Fertigkeit und Kunstausübung erworben hat, dem wir unsere volle Anerkennung, ja selbst unsere Be-

wunderung zollen, spielt im Gebiete der dramatischen Darstellung in den Begriff des Virtuosen eine negative Bedeutung hinein, welche den Virtuosen dem echten Künstler fast entgegenstellt. Wer wird jemals einem ausübenden Musiker oder einem Sänger seine hohe technische Fertigkeit, den Glanz seiner künstlerischen Ausbildung in der Behandlung der Stimme zu einem Vorwurfe machen? Ja, wer wird nicht sogar in der Ausübung der Kunst eine Virtuosität fordern, weil dieselbe für die Erzeugung des künstlerischen Eindrucks unerläßlich ist? Sobald also die Virtuosität nur die Herrschaft über den Stoff und die Unterwerfung des Materials bezeichnet, um dasselbe zu künstlerischen Zwecken zu verwenden, wird der Ausdruck Virtuose stets ohne alle Nebenbedeutung des Unkünstlerischen sein.

In der dramatischen Darstellung aber drückt die Virtuosität nicht nur die vollständige Unterwerfung des Körpers und des Tones zu künstlerischen Zwecken aus, sondern hier erhält dieser Begriff wesentlich die Bedeutung einer, auf Kosten der ewigen Wahrheit und Schönheit sich hervordrängenden Darstellungsweise, welche nicht sowohl die Kunst, als solche, sondern die Geltendmachung der eigenen Persönlichkeit zum Zwecke hat.

Der Virtuose in der Schauspielkunst ist daher Repräsentant derjenigen Richtung, welche die geistige Begabung, die erworbene Bildung, die geniale Kraft nur zur Förderung persönlicher Interessen benutzt. Wer hat in

der Schauspielkunst die Namen: Eckhoff, Schröder, Fleck, Iffland, Ludwig Devrient, P. A. Wolff, Friedrich Bethmann, Seydelmann, um nur dahingeschiedene Künstler zu nennen, jemals als Virtuosen bezeichnet?*) Ein tiefer Instinkt hat selbst die Menge abgehalten, dieselben mit dem Namen Virtuosen zu belegen. Warum? Weil man im tiefsten Innern fühlte, daß diese Individuen wahre Künstler waren, weil sie den Eindruck großer Menschendarsteller machten, deren höchster Zweck es war, vor den bewegten Zuschauern poetische Gestalten aus einem Gusse aufzurichten, welche ihren höchsten Ruhm nur darein setzten, dem Bilde des Dichters den lebendigen Leib anzuerschaffen, fern von aller Sucht, etwas Besseres geben zu wollen, als die großen Dichter selbst geschaffen haben. Der Virtuose in der Schauspielkunst ist ein Geschöpf der modernen Welt, welches sich wieder seine eigenthümliche Welt geschaffen hat, die von ihm untrennbar ist.

Eine so moderne Erscheinung, wie das Virtuosenthum in der Schauspielkunst ist, eben so jung ist die Atmosphäre, die es sich als Bedingung seines Daseins ge-

*) Wenn Tieck zuweilen von Iffland behauptet, in seinem Spiele sei öfter etwas Virtuosenhaftes gewesen, so will er damit ganz im Einklange mit unserer Behauptung andeuten, daß in Iffland's Spiel bisweilen eine gewisse Sucht nach dem Absonderlichen, nicht das reine Streben geherrscht habe, ganz in die Person aufzugehen, welche er spielte.

schaffen hat. Diese dem Virtuosen in der Schauspielkunst Licht und Luft gewährende Welt fassen wir in dem einen Begriff der Reklame zusammen.

Die Reklame ist die arbeitende Locomotive des Virtuosenthums, welche die Jünger des letzteren mit ungeheurer Schnelle auf den Gipfel des Ruhms trägt, um ihnen in der kürzesten Zeit die Mittel zu erarbeiten, die Früchte des Virtuosenthums zu genießen. Das System der Reklame ist ein unendlich fein gegliederter, vielfach verzweigter Organismus, in dessen geheimstes Leben nur der Virtuose ganz eindringt. In diesem Reiche der Reklame giebt es viele Grade, viel Berufene, aber wenig Auserwählte! Die Reklame ist nicht minder das Produkt des Raffinements, als das Virtuosenthum selbst. Der völlig geweihte Priester der Reklame ist zugleich auch der vollendete Virtuose. Die Reklame ist kein abgeschlossenes System, sondern einer unendlichen Ausdehnung und Erweiterung fähig. Der Meister der Reklame, der sie mit genialem Geiste handhabt, ist erfinderisch und überrascht selbst Diejenigen, welche sich schon für völlig Eingeweihte hielten.

Das oberste Prinzip des Meisters der Reklame ist: Setze das Räderwerk derselben in rastlose Bewegung. Kein Tag vergehe, an welchem nicht, wenigstens in den Tagesblättern des Theaters, etwas von Dir erzählt, berichtet oder wenigstens berichtigt wird.

Das vornehmste Ziel bleibt allerdings, daß die chemi-

sche Retorte der Reklame unablässig Weihrauch dufte, und ist dies nicht gerade immer möglich, so muß wenigstens der Name des Virtuosen in irgend einer Beziehung genannt werden. Der geniale Meister der Reklame wendet das bekannte Wort des von der Leidenschaft des Spiels beherrschten, großen englischen Redners und Staatsmannes Fox: der erste Genuß des Lebens ist spielen und gewinnen, der zweite ist spielen und verlieren, also auf das System der Reklame an: Mein erster Genuß ist, täglich bewundernd genannt zu werden, mein zweiter, selbst wenn auch getadelt, doch wenigstens genannt zu werden. Hier hat das Raffinement ein ungeheures Terrain, das noch kein Sterblicher ganz durchmessen hat. Mit Kleinigkeiten giebt sich der zum Virtuosen Auserwählte in der Reklame nicht ab, sie sind ihm abgenutzt, verächtlich. Es ist gemein, sich selbst eine Recension zu schreiben, aber es ist „göttlich groß," eine Ohnmacht oder eine Krankheit zu improvisiren, um proklamiren lassen zu können, daß der von Krankheit plötzlich Befallene wieder erstanden ist, daß wir nicht als Verwaiste am Grabe unseres großen Mimen zu stehen verurtheilt sind!

Die Reklame giebt dem Virtuosen erst seinen wahren Glanz, sie ist sein Herold, sein Gefolge, seine Leibwache. An der Hand der Reklame trotzt der Virtuose dem Schwerte der noch so eingehenden, vernichtenden Kritik. Für den noch nicht in die geheimsten Weihen

der Reklame eingedrungenen Virtuosen entwickelt sich in den Organen der Reklame nicht selten noch ein Gegensatz, ein Kampf. Die unbesoldete Leibwache des Virtuosen macht bisweilen noch böse Mienen und droht mit Abfall und Empörung, sie deutet dem Virtuosen unter Umständen an, daß er ihr Geschöpf ist. Diese freiwillige Leibwache ist noch nicht so disciplinirt, wie die besoldete, sie erwartet noch den Lohn, welchen die letztere bereits genießt. Der wahrhaft große Virtuose weiß aber auch diesen gefährlichen Gegner zu überwältigen! Es ist sein höchster Triumph, wenn er schaut, wie Capulet und Montague plötzlich ihren alten Haß zu Asche gebrannt und aus dem Flammentode als Orest und Pylades wieder auferstehen!

Wir haben die Untrennbarkeit des Virtuosenthums von der Reklame angedeutet. Die letztere ist gewissermaßen der mütterliche Boden des ersteren. Je mehr der Künstler in den Virtuosen übergegangen ist, desto unentbehrlicher ist dem letzteren die Reklame.

Jeder große Virtuose in der Schauspielkunst war ursprünglich zu einem wahren Künstler veranlagt, er brachte dazu schöne Gaben des Geistes und der Natur mit. Aber es fehlte ihm die echte Begeisterung, die tiefe Scheu vor dem Blenden durch Kunststücke, so daß er allmälig die Mosaikarbeit dem von innen herausgestalteten Kunstwerke vorzog! Der zum Künstler herrlich Veranlagte entartet zum Virtuosen, weil er vorzeitig

ernten, die unerläßlichen Vermittelungen überspringen und gleichsam mit einem Salto mortale in das gelobte Land, wo Milch und Honig fließt, gelangen wollte. Dazu bedurfte die ursprünglich hoch begabte Künstlernatur der Dampfkraft der Reklame. Je weiter er nun in diesem Reiche des Virtuosenthums vordringt, desto unerbittlicher verschließt sich ihm die Rückkehr in das gelobte Land der echten Kunst. Ja, wahrlich, es ist leichter, daß ein Kameel durch ein Nadelöhr krieche, als daß ein Virtuose wieder ein Künstler werde. Auf dem Wege zum Virtuosen giebt es keinen Stillstand. Der Virtuose in der Schauspielkunst muß sein Raffinement, Ueberraschendes, Unerhörtes zu bringen, stets überbieten, er überstürzt sich in der Begierde, von der Tradition wie von der Einfachheit der Wahrheit abzuweichen. Anstatt nur die Vernunft der Sache zu wollen, klügelt er Spitzfindigkeiten aus, er will nur das Seltsame, vor Allem in Staunen setzen! Dieses Streben muß daher die Reklame durch die gar nicht genug zu wiederholende Versicherung verklären: Hier beginnt eine neue Aera für die Schauspielkunst! Natürlich ist das Absonderliche, das raffinirte Ausklügeln vor Allem bei der Darstellung klassischer Gestalten zu finden; denn hier, das fühlt der Virtuose, kann er nur durch das Abweichen von dem alten Wege, nur durch das Aufgeben des Hergebrachten, gleichviel, ob dasselbe poetisch war oder nicht, zur Geltung kommen.

Der Virtuose sagt sich: Man hat Künstler in klassischen Gestalten gesehen, ihr Bild muß verdrängt werden, indem das Nichtdagewesene, das Absonderliche an die Stelle des früher Bewunderten tritt. Es kommt daher dem Virtuosen nicht darauf an, die großen Repräsentanten klassischer Gestalten durch eine noch größere Vertiefung in dieselben, eine noch scharfsinnigere Auffassung des Charakters, ein noch reineres Herausarbeiten des Geistigen zu überflügeln, sondern darauf, sie durch das Raffinement des Nüancirens, durch die überraschenden Kunstpausen, gleichviel, ob am rechten oder unrechten Orte, selbst durch neue, wenn auch die Vernunft der Situation zerstörende Accente zu frappiren. Ein virtuoser Hamlet wird sich also damit nicht genügen lassen, den Monolog: Sein oder Nichtsein als Ausdruck des in sich versenkten, brütenden und bewegten Geistes, als persönlichen Zustand zu versinnlichen, das wäre allzu gewöhnlich, denn im Grunde, so schlecht oder gut wie es ausgefallen sein mag, so waltete doch dies Streben wenigstens in fast allen Darstellern des Hamlet vor. Der virtuose Hamlet aber bricht kühn mit der ganzen Tradition, er spricht den Monolog wie ein Professor, welcher seinen Studenten das Capitel vom Selbstmord vorträgt. Das virtuose Gretchen wird sich nicht mit der Versinnlichung des unwiderstehlichen Zaubers der reizenden und rührenden Naivetät und Einfachheit Gretchens, ihrer tiefen Schmerzen, ihrer endlichen Zerrüttung genügen lassen.

Dies klingt nur noch wie eine schöne Sage durch die Darstellung des virtuosen Gretchens! Dasselbe wird sich daher vor Allem der Momente der Zerknirschung und des Wahnsinns bemächtigen und hier durch raffinirte Klügelei zu überraschen suchen, indem es in dem Wahnsinn unablässig und auf das Raffinirteste die Erinnerung an frühere selige Stunden durchscheinen lassen will. Ja, das virtuose Gretchen wird, um nur neu zu sein, um fortwährend die erschlafften Nerven zu reizen, in der Kirchenscene sogar die Reden Gretchens und des bösen Geistes in ihrer eigenen Person vereinigen, weil ja der böse Geist doch eigentlich nur das böse Gewissen Gretchens sei. Dafür aber wird es sich mit der Versicherung beschenken lassen, daß mit dieser Darstellung der Kirchenscene eine neue Aera für Gretchen anhebe!

Sind denn aber diese Extreme, zu welchen sich das Virtuosenthum verirren kann, Thatsachen oder Hypothesen? Darauf antworten wir im Sinn und Geiste des Tempelherrn (in Lessing's Nathan), welcher dem Patriarchen auf dessen letzte Frage, ob der ihm vorgelegte Fall ein wirkliches Ereigniß oder nur ein Problema sei, erwiedert:

„Ein Problema!“

VII. Das Prinzip des Alternirens im Schauspiel.

Auflösung der Einwürfe dagegen.

Jeder mit den Interessen des Theaters Vertraute wird die Wichtigkeit zugeben, welche die Erörterung der bedeutungsvollen Frage hat:

> Ist das Alterniren von Rollen im Schauspiel als vernünftig und praktisch nützlich einzuführen oder zu verwerfen?

Versuchen wir in Folgendem das Prinzip des Alternirens zu untersuchen und das Ergebniß dieser Untersuchung darzulegen. Wir haben es hier nicht mit Personen, sondern mit Prinzipien zu thun.

Was versteht man unter dem Alterniren? Welcher Begriff bildet seinen Gegensatz? Das Alterniren bedingt einen regelmäßigen Wechsel in der Darstellung einer Rolle durch zwei Künstler. Ihm gegenüber steht das System und die Praxis des Remplacirens, d. h. der Stellvertretung

einer Rolle, wenn der im Besitz derselben befindliche Künstler durch Krankheit oder Abwesenheit verhindert ist, zu spielen. Das Prinzip des Alternirens fordert also eine gesetzliche Abwechselung im Spiel einer Rolle, während das Prinzip der Stellvertretung die Ausführung einer Rolle durch einen andern Künstler von der Zufälligkeit der Umstände abhängig macht. Wir werden die Frage nach der Vernünftigkeit und Nützlichkeit des Alternirens am sichersten beantworten, wenn wir uns sogleich auf den Standpunkt der Gegner des Alternirens stellen und uns dadurch den Weg zur Darlegung der großen Vortheile des Alternirens bahnen.

Man hat zunächst wohl gegen Alterniren den Einwand gerichtet, daß dadurch das Ensemble der Darstellung beeinträchtigt werde, daß die Sicherheit in der Ausführung und dadurch die Einheit des Kunstwerks leide, indem der Wechsel der Rollenbesetzung die volle Freiheit der Bewegung, den schönen Fluß des Zusammenspiels störe. Das klingt sehr künstlerisch, ist aber nur ein sophistischer Einwand gegen das Alterniren. Jedes Drama bedingt eine Fülle zusammenwirkender Kräfte. Je besser diese disciplinirt sind, desto besser bewegt sich das Ganze, desto besser ist das Zusammenspiel.

Kann man denn aber stets über diese verschiedenen Kräfte so verfügen, daß man, wenn ein Räderwerk durch ein anderes ersetzt wird, noch dieselben Kräfte beisammen hat und über sie wirklich gebietet? Kann der regelmäßige

Wechsel in der Darstellung einer Rolle durch zwei Künstler den lebendigen und frischen Fluß der Bewegung, das Zusammenspiel hemmen? Nein! Der Ersatz einer einzigen Rolle durch eine andere (und wie oft muß nicht ein solcher Ersatz eintreten) beeinträchtigt schon das Zusammenspiel und wirkt hemmend auf die Einheit der Darstellung, um so mehr, je bedeutender das darzustellende Kunstwerk ist.

Ja, bei einem Werke, welches einen großen Umfang von Kräften fordert, ist eine Darstellung stets ganz mit denselben Personen fast eine Unmöglichkeit.

Ist dadurch nicht etwa jeden Abend das rasche Zusammenspiel gefährdet? Diese Einheit der Darstellung ist also bei jedem Personenwechsel der Darstellung gestört, um so mehr, je bedeutungsvoller und zahlreicher das in einem Drama etwa beschäftigte Personal ist. Wohl aber ist durch das Prinzip der Stellvertretung die Einheit des Zusammenspiels allemal gefährdet, weil dazwischen ein viel größerer Zeitabschnitt liegt, welchen eine Probe niemals völlig ausgleichen kann!

Aber, sagen die Gegner des Alternirens, wozu überhaupt jemals Alterniren? Man halte nur das einfache Prinzip fest: Der beste Künstler für eine Rolle spiele diese Rolle stets. Damit hört alles Alterniren auf! Sehr richtig, wenn dieser Ausspruch nur etwas mehr Wahrheit hätte, als jeder nur abstrakte Grundsatz, welcher sich erst an der Macht der Wirklichkeit bewähren muß. Ja, wenn dieser abstrakte Gedanke so ohne Schwierigkeiten auszuführen

wäre, wenn der Beste sich immer unzweifelhaft herausstellte, dann wäre die Frage sehr leicht abgethan! Wo das Exempel rein zu lösen ist, wo sich, auch dem schwächsten Auge, der Beste sogleich herausstellt, da wäre freilich das Alterniren ein Luxus, höchstens eine Befriedigung der Eitelkeit und in vielen Fällen sogar eine Tollheit. Wenn man an einer und derselben Bühne z. B. Sophie Müller, Fleck, Ludwig Devrient und Seydelmann zugleich zu Mitgliedern zählte, so wäre ein Alterniren in Rollen wie Emilia Galotti und Julia, Wallenstein und Karl Moor, als Sclave Syrus in den Brüdern des Terenz (eine der herrlichsten Leistungen Ludwig Devrients), als Carlos in Clavigo nicht nur ein Luxus, sondern ein Unsinn, weil sich in den genannten Künstlern für die gedachten Rollen der erschöpfendste Ausdruck findet. Aber wie unendlich selten sind jene Künstlernaturen, welche ein wahrhaft Höchstes, eine wirklich erschöpfende Menschendarstellung eines poetischen Charakters zu bieten vermögen! In allen diesen Fällen würden wir die eifrigsten Bekämpfer des Alternirens sein. Wir haben gezeigt, welch' eine Bewandtniß es mit jenem abstrakten Grundsatz: Der jedesmal Beste spielt die Rolle, als Einwand gegen das Alterniren hat.

Die Fälle, in denen sich eine absolute Berechtigung für eine Rolle als unzweifelhaft herausstellt, sind sehr sparsamer Art. Die Praxis in der Schauspielkunst ist unendlich verwickelt und so vielseitig, daß man auf Tritt und Schritt

den härtesten Collisionen bei Besetzung der Rollen begegnet. Und hier betreten wir recht eigentlich den Boden, wo das Prinzip des Alternirens in gewissen Fällen als einziges Auskunftsmittel zur Lösung unvermeidlicher Collisionen dient, zur Förderung des Künstlers gleich heilbringend als unentbehrlich ist; heilbringend für die Kunst und für den Künstler im Interesse des Publikums und der Verwaltung.

Das eigentliche Geheimniß jeder Bühnenleitung, ihr so zu sagen schöpferischer Akt ist die richtige Würdigung und Verwerthung der künstlerischen Kräfte, über welche die Leitung zu verfügen hat. Je tiefer der Blick des Leiters dringt, desto mehr vermag er die Kräfte seiner Mitglieder zu steigern.

In diesem Akte der vollen Erkenntniß der Kräfte der Bühnenmitglieder muß der Leiter der Bühne in dem Prinzip des Alternirens das eigentliche Mittel erblicken, die Collisionen nicht nur friedlich zu lösen, sondern auch zugleich segensreich für Künstler und Publikum zu verwenden. Dann erscheint das Alterniren als der Talisman, durch welchen der Bühnenleiter die noch verschlossene Kraft des Talents entbinden, demselben den Boden für seine volle Entwickelung bereiten kann.

Der Flügelschlag eines jungen Talentes regt sich plötzlich, der Genius bricht vielleicht da hervor, wo man es am wenigsten erwartet hat. Das Talent wie der Chef der Bühne sind davon überzeugt, daß man demselben einen

Boden seines Wirkens und Schaffens gewähren müsse. Ein zu langes Hinhalten in der richtigen Beschäftigung kann die schöne Kraft schwächen, ihr den Stachel des echten Ehrgeizes abstumpfen. Wenn dieses frische Talent nur auf eine Stellvertretung, oder auf die Einstudirung neuer Stücke gewiesen wird, so ist es auf eine sehr schmale Kost gesetzt! Die Furcht vor einem im Hintergrunde lauernden Stellvertreter übt eine für den Besitzer einer Rolle wahrhaft gesund erhaltende Kraft aus; die Nervenschwäche legt sich, und die Muskeln werden plötzlich wunderbar gestärkt. Endlich nach fast anderthalbjährigem Warten erscheint der Tag, wo der ursprüngliche Besitzer einer Rolle dieselbe nicht spielen kann, und das Glück seines Stellvertreters zu blühen scheint.

Der Gedanke entzückt das junge Talent, aber der lange Zwischenraum kann durch die Begeisterung nicht allein übersprungen werden. Solch ein Tag erscheint aber so bald nicht wieder, das junge Talent kann vielleicht nur durch einen Salto mortale in das schöne Gebiet, welches ihm geöffnet, hineinspringen. Die Furcht, diesen Tag zu verlieren, wieder auf das Warten hingewiesen zu sein, täuscht das junge Talent über seine eigene Kraft, es wagt den Kampf, auch ohne die Ruhe der Vorbereitung abzuwarten. Die natürliche Befangenheit, um so größer, je bedeutungsvoller das Talent und je größer es von seiner zu lösenden Aufgabe denkt, gestattet dem jungen Künstler nicht, alle seine Absichten zum künstlerischen Ausdruck zu bringen, es

bleibt zurück hinter dem, was es gewollt und was es unter anderen Umständen, namentlich unter der Gunst einer ruhigen Vorbereitung hätte leisten können. Das System der Stellvertretung also, weit entfernt, das Talent zu fördern, bewirkt vielmehr das Gegentheil. Soll nun ein schön begabtes Talent nur auf die neuen Gaben warten, welche etwa zur Aufführung kommen? Dann ist es schlecht berathen! Wie wenig Erträgliches wird hier zu Tage gefördert, wie gering sind die Aufgaben, welche die junge Kraft spornen, ihren Ehrgeiz antreiben, wie wenig nachhaltig sind die Wirkungen, welche die neuen Produkte ausüben! Was bleibt also für die Entwicklung des Talents übrig, als das Alterniren, d. h. die legitime, von der Willkühr und der Zufälligkeit unabhängige Feststellung der künstlerischen Thätigkeit.

Das aufstrebende Talent ist, sobald ihm das Alterniren nicht zu Hülfe kommt, in trostloser Lage. Es beschwört den Chef der Bühne, ihm einen würdigen Wirkungskreis anzuweisen. Sobald das Alterniren verschmäht wird, kann ihm der Leiter der Bühne nur die Trostesworte geben:

„Was thun, spricht Zeus, die Welt ist weggegeben,
Willst Du in meinem Himmel mit mir leben,
So oft Du kommst, er soll Dir offen sein."

Aber mit diesem kümmerlichen Troste kann sich das Talent nicht genügen lassen und erwiedert: Ich neide Niemanden um Deinen Himmel, mir aber laß meine Erde, ihre Kämpfe, ihre Lust und ihre Schmerzen! —

Wir glauben, nachgewiesen zu haben, daß das Alterniren den einzigen Ausweg in den so mannigfaltigen Collisionen bietet. Durch dies Mittel allein übt die Direktion eine allseitige Gerechtigkeit aus, sie versöhnt die Ansprüche des aufstrebenden Talents mit den Ansprüchen des historischen Rechtes des Besitzers einer Rolle. Ueberflügelt das Recht des Talents in Wiederholungen das historische Recht so weit, daß eine Vergleichung beider Vertreter aufhört, so fällt das Alterniren von selbst fort, und der Genius feiert seinen schönsten Sieg.

Aber auch für den Fall, daß sich zwei bedeutende Künstlerkräfte gleichzeitig an einer Bühne befinden, ist das Alterniren der eigentliche Hebel für die höchsten künstlerischen Interessen, das Mittel, wodurch allein die Entwickelung aller Kräfte nach allen Richtungen hin möglich ist. Künstler, Publikum und Direktion gewinnen also dabei. Wir wollen das Gesagte nur durch ein einziges Beispiel veranschaulichen. Nehme man an, Ludwig Devrient und Seydelmann gehörten gleichzeitig einer Bühne an. Für viele der herrlichsten poetischen Gestalten, welche diese großen Menschendarsteller geschaffen haben, wäre das Alterniren ein Wahnsinn. Nun giebt es aber eine Reihe bedeutender dramatischer Gestalten, welche in den Kreis der schöpferischen Thätigkeit Beider fallen, wo also das Alterniren das einzige Mittel darbietet, diese Gestalten durch zwei große Künstler schöpferisch darstellen zu lassen. Wir nennen beispielsweise nur drei poetische Figuren, welche

von beiden Künstlern im höchsten Sinne und zugleich nach ihrer Begabung verschieden versinnlicht worden sind. Wir nennen nur Ossip in Isidor und Olga, Franz Moor und Shylock. Wir haben hier keine Phantasiebilder erfunden um der Theorie des Alternirens willen. Jedermann weiß, daß die beiden genannten Künstler die erwähnten Rollen schöpferisch gestaltet haben, daß jeder von ihnen ein geniales und eigenthümliches Bild dieser Persönlichkeiten geschaffen hat. Wer würde nun nicht darnach gestrebt haben, diese verschiedenen Gestalten selbst anzuschauen, wer im Publikum würde dadurch nicht angeregt worden sein?

Und man wird uns doch wohl zugeben, daß Ludwig Devrient und Seydelmann so verschiedenartig begabt waren, daß sie sehr wohl gleichzeitig an einer Bühne wirken konnten.

Alle gewinnen also beim Alterniren; vor Allem die Künstler, weil es ihnen die kostbare Gelegenheit bietet, ihre Kraft nach allen Richtungen zur vollen Geltung zu bringen. Das Bedenken, als ob durch das Alterniren zweier bedeutender Darsteller das Parteiwesen Nahrung im Publikum erhielte, zerfällt durch die einzige Bemerkung in Nichts, daß man Gott nicht genug dafür danken kann, wenn Künstler die wärmste Sympathie für sich zu erregen vermögen. Die Kunst ist ein friedlicher Boden, und die Wettkämpfe auf demselben sind schön! Man hat wahrlich nicht zu fürchten, daß sich diese Wettkämpfe einst zu Schlachten der Blauen und Grünen, wie die im ehemaligen

byzantinischen Kaiserreiche, erweitern könnten! Wo wir also hinblicken, überall sehen wir im Gefolge des richtig angewendeten Prinzips des Alternirens Heil für die Kunst wie für die Künstler, für das Publikum wie für die Direktion, denn indem das Publikum durch das Alterniren einen größeren Antrieb erhält, eine Vorstellung öfter zu besuchen, als dies sonst der Fall sein würde, gewinnen auch die materiellen Interessen der Direktion. Und warum will man nicht diese großen Vortheile ergreifen, welche durch keinen einzigen Nachtheil aufgewogen werden?

Wir haben, unpartheiisch und unpersönlich, das Prinzip des Alternirens mit Evidenz als vernünftig und nützlich dargethan. Erwarten wir, daß der Gedanke auch die Kraft in sich trage, sich Wirklichkeit zu geben und die Praxis zu reformiren, wo dieselbe etwa noch im Widerspruch mit dem von uns entwickelten System des Alternirens steht.

Diesen, wie wir glauben, in geschlossener Kette vordringenden Beweisen über die Heilsamkeit des Alternirens hat sich eine „Beleuchtung vom praktischen Standpunkte aus“ entgegengestellt.*) Ehe wir an die Kritik dieser Beleuchtung gehen, sei uns eine allgemeine Bemerkung gestattet. Es ist uns nicht einge-

*) In Nr. 8 des Theater-Archivs v. J. 1858 von Ed. Jerrmann.

fallen, eine Abhandlung über das Alterniren vom theoretischen Standpunkte aus zu schreiben, der man eine Beleuchtung vom praktischen Standpunkte aus hätte entgegensetzen können. Das ganze Problem des Alternirens ist allein praktischer Natur, es giebt gar keine vom praktischen Standpunkte getrennte Betrachtung dieser Frage. Man kann etwa die Theorie der Tragödie oder der Komödie entwickeln, indem man aus dem Begriffe dieser Gattungen der Poesie die Gesetze derselben unabhängig von der Praxis, d. h. von den thatsächlich vorhandenen Tragödien und Komödien entwickelt. Aber es giebt in diesem Sinne gar keinen von der Praxis unabhängigen Begriff des Alternirens. Eine einfache Reflexion wird dies vollends klar machen. Bei einem idealen Zustande des Theaters kann die Frage nach der Zweckmäßigkeit des Alternirens überhaupt gar nicht aufgeworfen werden, weil eine ideale Bühne gar kein Alterniren kennt und kennen kann. Denn in dem idealen Bühnenzustande spielt wirklich jedesmal der Ausgezeichnetste jede Rolle; hier ist also jedesmal der Darsteller einer Rolle der erschöpfendste Ausdruck für dieselbe, welcher sich ohne Nachtheil niemals mit einem Andern vertauschen läßt. Das Alterniren setzt also stets eine relativ mangelhafte Bühne voraus, eine Bühne, welche den Gesetzen der endlichen Welt unterworfen ist. Hier nur spielt das Alterniren eine Rolle, indem es das vernunftgemäße Mittel ist, die Collisionen der wirklichen Bühne möglichst zu be-

seitigen und dem Publikum wie dem Künstler den möglichsten Genuß und den freiesten Spielraum zu ihrer Entwickelung zu gewähren.

Die Beleuchtung des Alternirens „vom praktischen Standpunkte aus", um uns jetzt zu dieser zu wenden, besteigt natürlich zunächst wieder das Paraderoß des Ensemble, in dessen Interesse es das Alterniren angreift. Wir haben nach unserer Entwickelung über das Verhältniß des Alternirens zum Ensemble nicht geglaubt, darauf noch einmal zurückkommen zu müssen. Eitle Hoffnung! Vom „praktischen Standpunkte aus" aber leidet das Ensemble durch das Alterniren nicht im mindesten. Die Grundbedingung des Ensemble ist doch wohl, eine solche Anzahl von Proben abzuhalten, daß dadurch die größte Sicherheit und die größte Freiheit in der Beherrschung des Einzelnen entsteht. Gegen Paris und London werden wir, in Rücksicht des Emsemble, in Deutschland immer zurückstehen müssen. Natürlich; denn dort werden so viele Proben von einem Stücke abgehalten, daß Jeder absoluter Herr seiner Rolle wird. Dies ist nur möglich, weil man ein nur einigermaßen einschlagendes Stück in Paris und London 50 und 100 Mal hinter einander fortgiebt. Wir sollten nun meinen, daß eine, durch das Alterniren bedingte gründliche Probe mehr im Interesse des Ensemble sein müßte, nimmermehr demselben aber nachtheilig sein könnte! Wie sollte denn eine eingehende Probe, ein sorgfältiges Eindringen,

ein gemeinsames Bestreben, die Vorstellung abzurunden, derselben auch nur den mindesten Nachtheil für das Ensemble bringen? Eine Probe, zunächst für den Alternirenden angesetzt, erhöht doch wohl noch die Sicherheit! Und wenn dabei der alternirende Darsteller in einzelnen Stellungen von seinem Vorgänger abweicht, so darf man wahrlich nicht befürchten, daß diese kleinen Abweichungen, zu welchen die Schauspieler etwa genöthigt werden, dieselben sogleich verwirren und in die Wildniß eines tollen Durcheinanderfahrens treiben. Hätten aber die Darsteller ein solches Hühnergedächtniß, daß sie nicht einmal mehr die Abweichungen zwischen den beiden Alternirenden aus einander halten könnten, so dürfte mit solchen Schauspielern ein wahres Ensemble ebenso unmöglich sein, als man mit Falstaff'schen Soldaten die Welt erobern könnte!

Die Beleuchtung des Alternirens vom „praktischen Standpunkte" faßt das Monopol als Gegensatz des Alternirens auf. Dem Monopol wird das Wort nicht geredet, es wird vielmehr auf seine Aufhebung gedrungen. Aber es wird deshalb nicht sein Gegensatz, das Alterniren, wie man meinen sollte, empfohlen. Und zwar darum nicht, weil plötzlich das als Gegensatz des Monopols erklärte Alterniren diesen Charakter einbüßt und in eine Doublüre des Monopols umschlägt. Wir gestehen, die Logik, welche mit einem Zauberschlage den Gegensatz des Monopols, das Alter-

niren, sich in ein verdoppeltes Monopol verwandeln läßt, nicht begreifen zu können. Was will denn eigentlich das Alterniren? Es will den ausschließlichen Besitz einer Rolle aufheben und den zur Darstellung derselben ebenfalls begabten und berechtigten Künstlern die Pforten zur Lösung einer bedeutenden Aufgabe öffnen. Will man im Interesse des Ensemble das Alterniren bekämpfen, soll dann etwa mit dem Alterniren ein pedantisches Festhalten an dem einmal aufgestellten Gesetz des regelmäßigen Wechsels gegeben sein, daß man diesem Gesetze alle anderen Rücksichten auf die Gesammtheit des Instituts aufopferte?! Vor Allem kommt es darauf an, das Vernünftige auch vernünftig zu handhaben. Auch Balsam kann, auf unvernünftige Weise angewendet, zu Gift werden! Ist denn und kann mit dem Recht des Alternirens jemals etwas Anderes ausgesprochen sein, als daß zwei für eine Rolle begabte Darsteller das Recht haben, im Interesse der Kunst wie des Publikums, diese oder jene Rolle auszuführen? Hört denn dadurch das Alterniren auf, ein Recht zu sein, wenn durch höhere Rücksichten auf das gesammte Institut der Vorstand der Bühne den Einen Darsteller dieselbe Rolle dreimal, den Andern fünfmal spielen läßt?! Wenn also der Schauspieler A etwa die Rolle Richard's III. in einem Zeitraum von einigen Jahren nur neunmal, der Andere aber zwölfmal gespielt hat, sind beide darum nicht zu ihrem Rechte gekommen, diese großartige Aufgabe vor dem Publikum zu lösen, ist darum das

Prinzip des Alternirens vernichtet worden? Soll darum ein für alle Theile gleich interessantes und wichtiges Prinzip aufgegeben werden, weil eine geistlose und pedantische Ausführung dasselbe in Momenten in Widerspruch mit den Forderungen des Repertoirs bringen kann? Wahrlich, der treffliche Seydelmann hätte sich gern damit begnügt, im Hinblick auf höhere Repertoir-Rücksichten, Richard III. einige Mal weniger zu spielen, als sein mit ihm alternirender College, wenn es ihm überhaupt nur gelungen wäre, die ihn von der Darstellung Richard's III. für immer trennende Mauer umzustoßen! Daß Seydelmann überhaupt in Berlin nicht dazu kam, diese, seinem Genius so unendlich zusagende, seine ganze Seele erfüllende Rolle jemals zu spielen, ist eine schmachvolle Folge des Nichtalternirens, gegen welche alle anderen kleinen Bedenken nichtsbedeutend sind! Im Gefühl dieses, ihm so verkümmerten und doch so unendlich berechtigten Verlangens schrieb dieser große Künstler seinem Collegen, dem er das Alterniren in seinen Rollen anbot: „Nicht wie zwei Spinnen in einer Schachtel, sondern als zwei Künstler lassen Sie uns an einer Bühne wirken."

Wir sahen in dem Alterniren das einzige Auskunftsmittel, das junge Talent zu fördern, wir wollten ihm dadurch die Bahn für sein Schaffen öffnen. Das schien uns sehr einfach und unbestreitbar. Was ist aus dieser einfachen Reflexion gemacht worden! Der sogenannte praktische Standpunkt hat dies dahin entstellt, als ob uns

darum zu thun sei, an einer Kunstanstalt einen wirklichen Künstler dem Publikum zu entziehen und einen wilden Aufschößling dafür an seine Stelle zu setzen. So hat unser Praktiker unsere Behauptung, daß dem „Flügelschlage eines jungen kräftigen Talents“ durch das Alterniren, wie sich von selbst versteht, in demselben Gebiete, in welchem sich dasselbe seiner Natur nach bewegt, die freieste Thätigkeit gewährt werden könne, entstellt. Unser Praktiker thut, als ob wir unter dem jungen aufstrebenden Talente höchstens einen Menschen mit trefflicher Lunge verstanden hätten, wenigstens hat er durch seine Folgerungen das junge bedeutsame Talent dazu herabgesetzt. Ganz willkührlich hat er ferner den bisherigen Besitzer der Rolle, in welcher sich das Talent versuchen soll, zu einem Künstler hinaufgeschwindelt, dem man nicht einen jungen, kecken Anfänger in den Weg stellen dürfe. Auf solche Folgerungen können wir freilich nicht näher eingehen. Aber wenn wir dem Praktiker sagen, daß wir unter dem „kräftigen Flügelschlage“ eines Talentes einen begeisterungsvollen idealen jungen Mann von großer Phantasie und edler Persönlichkeit, begabt mit einem klangvollen modulationsfähigen Organe, verstehen, in dem dies junge Talent zwar noch nicht entwickelt, aber doch zu den schönsten Erwartungen berechtigend vor uns steht; wenn wir dem Praktiker ferner sagen, daß dieses Talent deshalb etwa als „Ferdinand“ in Kabale und Liebe oder „Karl Moor“ mit dem gegenwärtigen Besitzer dieser

Rollen zu alterniren wünscht, um sich dem Publikum in seiner Bedeutung darzustellen, wenn wir ihm ferner sagen, daß der Künstler, welcher sich bis jetzt im Besitze der gedachten Rollen befand, wenn auch nicht gerade unzulänglich, doch, mit der Kraft des jungen aufstrebenden Talents verglichen, nur eine Mittelmäßigkeit sei, so, denke ich, wird uns auch vielleicht der Praktiker zugeben, daß solche Verhältnisse einiges Recht geben, dem Alterniren Gnade widerfahren zu lassen, und eingestehen, daß nur das Alterniren eine Abhülfe gewähre für den Uebelstand, das Talent im gewöhnlichen Schlendrian verkümmern zu lassen.

Wir haben gesagt, daß, wenn das aufstrebende Talent nur auf die Beschäftigung mit Novitäten gewiesen werde, es auf ziemlich schmale Kost gesetzt sei. Unser Praktiker hat uns darauf gesagt, daß, bei den großen Erfolgen, welche manche Stücke in den letzten Jahren gefunden, genugsam dafür gesorgt sei, das Talent, auch ohne ein Alterniren, zur Entwickelung zu bringen, daß, bei dem großen Beifall, den einzelne Novitäten, wie etwa Narziß, die Grille, die Waise von Lowood gefunden, auf jeder Bühne die Talente wie die Pilze emporgeschossen seien! Folgt denn aber daraus, daß das Alterniren darum in klassischen Dramen überflüssig geworden sei? Haben denn diese so beifällig aufgenommenen Novitäten etwa die Talente über Nacht zur Entwickelung gebracht, so daß man die aufstrebenden Talente nur auf

die Beschäftigung in den Novitäten zu beschränken habe? Woher hat denn unser Praktiker die Nachricht, daß die genannten Novitäten plötzlich die Talente wie die Pilze emporgetrieben haben und daß jede Stadt fortan ihren unübertrefflichen Vertreter dieser Rollen besitze? Der Praktiker hat dies aus derselben Quelle, welche uns sagt, daß die Julien, die Hamlet's, Shylock's, Wallensteine ebenfalls dutzendweise auf den deutschen Bühnen herumlaufen! So sagen wenigstens die Theater-Tagesblätter! Nach ihnen ist jede Klage über Mangel an Talenten auf der deutschen Bühne eine Tollheit, nach ihnen könnte man die Ströme mit Talenten in der Schauspielkunst dämmen! Jedes noch so kleine Theater hat, wie seine Narzisse und seine Grillen, ebenso gut seine Heroen und seine Heroinen für Lessing, Göthe, Schiller und Shakespeare! Aber wer glaubt denn wirklich Dergleichen? Nicht einmal die überschwenglich preisenden Herolde der Genies, die Theateragenten! Sie sehen sich, wie die Schauspieler, wenn sie einander begegnen, bei solchen Behauptungen wie die römischen Auguren an und „lächeln." Wahrlich, Theaterblätter vermögen ebenso wenig das Talent zur Geltung zu bringen, als die wohlmeinendste Kritik. Es ist durch den gesunden Sinn des gebildeten Publikums dafür gesorgt, daß der Kritiker durch kein, noch so wohlwollendes und wohlgemeintes Wort wie ein Pabst „lösen und binden" kann, d. h. die Genies willkührlich

ein- und abzusetzen vermag. Es gehört zu den aller-verworrensten Vorstellungen, daß man sich die Wirkungen der Kritik in so lächerlicher und aberwitziger Weise denkt. Ja, die Kritik ist eine Macht, aber nur dadurch, daß sie klar und überzeugend Dasjenige ausspricht und entwickelt, was schon, mehr oder weniger bewußt, in der Anschauung der Massen lebt. Es ist dafür gesorgt, daß die Kritik weder aus dem Nichts das Bedeutende zu schaffen, noch das Bedeutende zu einem Nichts herabzusetzen vermöge. Die Kritik kann ebenso wenig den Glauben an das Genie erzeugen und festhalten, als die sogenannten dankbaren Rollen allein jemals einem Schauspieler einen bedeutenden Platz im Gebiete seiner Kunst erringen und ihm denselben bewahren können! So lange die Welt steht, ist noch niemals ein Schauspieler oder eine Schauspielerin zu dem Ruf einer wirklichen Größe gekommen, den ihr die Theater-Tagesblätter und die steten Wiederholungen der dankbarsten Rollen erworben hätten. So stupide darf man sich wahrlich ein großes Publikum nicht vorstellen, daß es sich nur am Gängelbande von Theaterklatsch und glänzenden Rollen führen lasse! Wo ist auch nur ein Beispiel vorhanden, daß man dauernd eine Mittelmäßigkeit nur durch die Lobhudeleien von Theater-Tagesblättern und durch dankbare Rollen emporgeschwindelt hätte! Es gehört denn doch, wie Göthe sagt, mehr zum Tanzen, „als rothe Schuhe."

Wir mußten uns diese kleine Abschweifung gestatten, weil wir bei dieser Gelegenheit ein ganzes Nest von Vorurtheilen zerstören wollten. Aber das Prinzip des Alternirens bedarf noch der Hinwegräumung eines Schutthaufens, der ihm entgegengethürmt worden ist. Wir sehen es als einen wesentlichen Nachtheil an, daß durch das Nichtalterniren einzelne große Künstler, welche besondere glückliche Umstände etwa zu Mitgliedern ein und derselben Bühne gemacht haben, um den unendlichen Vortheil gebracht werden, durch ihr Talent interessante, bedeutende poetische Probleme zu lösen, welche ihrer innersten Natur zusagen und dieselben gleichsam zur Gestaltung herausfordern. Wir zeigten, wie hier allein das Alterniren segensreich eintreten und mit einem Schlage das Publikum zum Genusse künstlerischer Erscheinungen und die Darsteller zur Entwickelung ihrer ganzen Kraft und zur Freudigkeit an ihrem eignen Schaffen bringen könne! Wir setzten in diesem Sinne L. Devrient und Seydelmann als gleichzeitige Mitglieder ein und derselben Bühne und zeigten, zu welchen Entbehrungen das gebildete Publikum und die Künstler selbst verurtheilt würden, wenn ihnen durch ein engherziges Absperren des Alternirens versagt wäre, sich in denjenigen Problemen zu versuchen, welche sie, als ihrer Natur nach wesentlich sympathetisch, in Anspruch nehmen dürfen. Unser Praktiker ist so bescheiden, sehr willig auf das Alterniren dieser beiden Heroen

in einzelnen großen Rollen zu verzichten, „wenn er überhaupt nur diese beiden Künstler besitze!" Gehen diese beiden Künstler denn durch das Alterniren verloren, werden sie etwa dadurch aufgerieben, daß der Verfasser lieber das geringere Uebel, das Nichtalterniren, vorzieht, um sich nur die Künstler selbst zu erhalten? Ja, auch wir würden viel lieber diese beiden Künstler unter allen Umständen erhalten wollen, als sie um den Preis in einzelnen, wenn auch noch so bedeutenden Rollen alterniren zu sehen! Aber vom „praktischen Standpunkte" aus ist doch eine solche Alternative ein Unding und eine Unmöglichkeit! Genug, beim Festhalten des Alternirens gewinnen (wir können darauf gar keinen zu starken Accent legen) alle Theile, die großen Künstler, denn sie breiten dadurch ihre Aeste und Zweige aus, so weit sie ihre schöpferische Kraft führt, das Publikum entzückt sich, seine Künstler also verwerthet zu sehen und sich dadurch in den vollen Genuß ihrer ungeschmälerten Kraft setzen zu können!

Wir sind nur darum den Einwendungen gegen das Alterniren so weit nachgegangen, weil es uns wichtig erschien, alle unsere früher schon entwickelten Argumente für das Alterniren noch mehr zu kräftigen und die Angriffe dagegen in Stützen für das Alterniren umzuwandeln. Für die in Selbstsucht Verstockten haben wir nicht geschrieben. Der Verfasser der „Beleuchtung des Alternirens vom praktischen Standpunkte aus"

erklärt uns am Schluß seiner Arbeit, daß für einzelne Künstler das Alterniren „allerdings vortheilhaft sein möge," aber dem Ganzen der Kunst sei dasselbe „nachtheilig" und „darum allein sei es ihm zu thun." Nach den von uns aufgelösten Reflexionen gegen das Alterniren dürfte es dem tiefer Blickenden vielleicht scheinen, als wehe uns aus den Reflexionen des Verfassers bisweilen etwas von dem Geiste entgegen, welchen die Zuhörer des „Wallenstein" athmen, wenn sie die Worte desselben zu den Pappenheimern vernehmen: „Seht, mir ist's allein ums Ganze."

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

